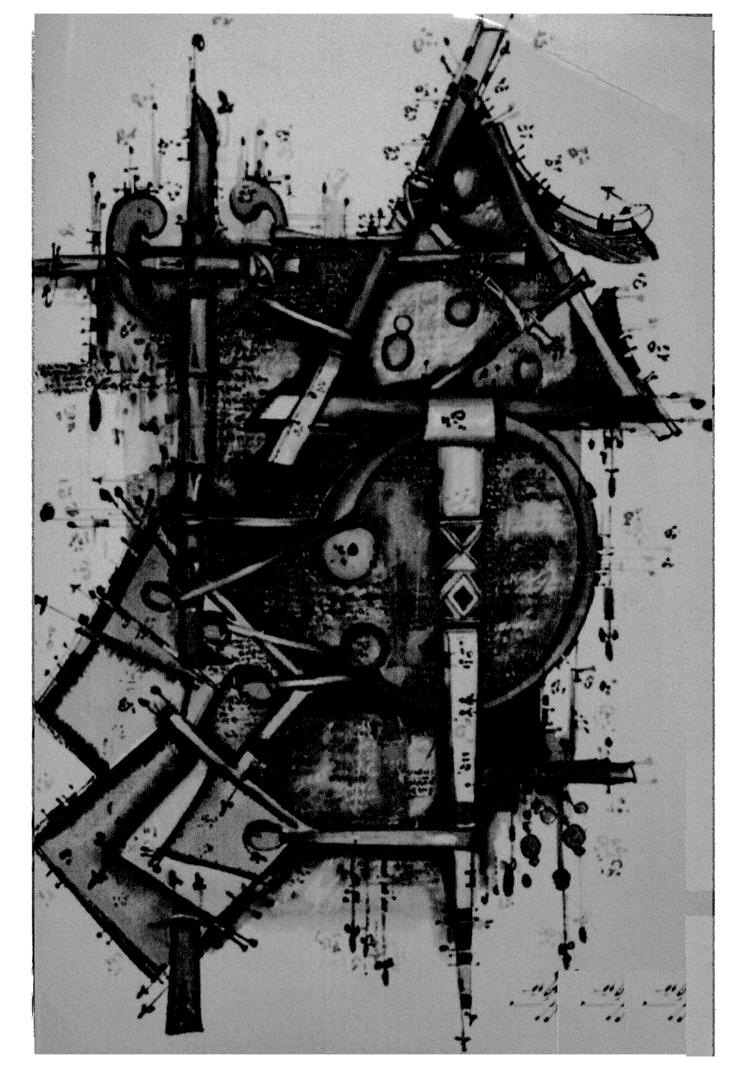

العدد التاسع والثلاثون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



شكراً جلالة الملك
وأصدق التهاني للثقافة الوطنية والمثقفين

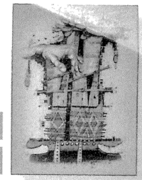
الأمر السامي الذي أصدره جلالة الملك عبد الله الثاني بإنشاء صندوق لدعم الحركة الثقافية في الأردن بموازنة مقدارها عشرة ملايين دينار وإنشاء دارة الملك عبد الله الثاني للثقافة والفنون، واللذين أعلنهما جلالته خلال لقائه نخبة من المثقفين يوم الاثنين الموافق الثالث والعشرين من كانون الثاني الحالي، مبادرة كريمة ليست مقطوعة عن سياقها التاريخي للهاشميين في إيلاء الثقافة والمثقفين جلّ اهتمامهم ورعايتهم وحنوهم، فلقد اعتاد شعب هذا الوطن الجميل وعلى امتداد تأسيسه قبل أكثر من ثمانية عقود من الزمن على مواقف مقرونة بالفعل للنهوض بتراثنا الثقافي والمعرفي، وتجذير حضوره، والانطلاق بمنجزات مبدعيه المعاصرين إلى آفاق عربية وعالمية رحبة، تعريفاً بقيمته وتأثيره الكبيرين على الحضارات الإنسانية التي نهلت من مضامينه في مختلف الأجناس الأدبية والاجتماعية والفكرية والعلمية بصورة عكست صورة مشرقة لأمتنا العربية منذ قرون خلت. فلقد كان رهان الهاشميين على هذا المخزون باعتباره يمثل هوية الأمة، ومشروعية صدارتها وأحقية انتسابها المؤثر في مختلف المراحل التايخية بين حضارات الأمم المختلفة - هذا الرهان - يؤكد بلا شك القدرة الخلاّقة للهاشميين على استشراف المستقبل بعقلية عبقرية فذة أدركت أن نهضة الأمم وتقدمها لا بد وأن تنطلق من قاعدة علمية ومعرفية إن هي أرادت بلوغ أهدافها إنجازاً وخلوداً وقدرة على بناء جسور من التواصل فيما بينها، على قاعدة من التفاعل وتبادل الرأي، واستخلاص التجارب المشتركة.

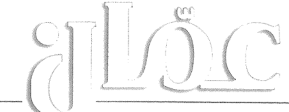
واليوم ونحن نشهد هذه الفرحة الكبيرة التي أضفاها قائد الوطن على المثقفين في بلدنا تعود بنا الذاكرة باعتزاز لا حدود له إلى دور الملك الشهيد المؤسس عبد الله بن الحسين طيّب الله ثراه الذي عطّر بمجالسه الأدبية مع مثقفي هذا الوطن الأردني والوطن العربي الكبير جبال عمان وربواتها والمدى العربي بحواراته الأدبية والفكرية مع هذه الشريحة التي كانت تفيض إلى مجلسه الكريم للاستماع إلى آرائه حول العديد من القضايا ذات الصلة باهتمامهم والشريحة التي ينتمون إليها نقداً وتوضيحاً، واستجلاء لكل المسائل والهواجس التي كانوا يطرحونها. ومن المؤكد أن أحداً من شعبنا الأردني لن ينسى الدور المميز الذي تصدّر العناوين الرئيسية لإنجازات الراحل الكبير الحسين بن طلال طيب الله ثراه على هذا الصعيد.

هذه المبادرة الكريمة لا بد وأن تعني للطاقات الإبداعية في بلدنا الشيء الكثير، ذلك أن أمتينا العربية والإسلامية تواجهان في هذه المرحلة من سوء الفهم لحقائق توجهاتهما، وخطابهما السياسي والديني ما أسهم في تعميق الهوة بينهما وبين الحضارات من حولهما، سوء فهم إذا لم نتداك تصحيحه وتوضيحه، والدعوة إلى تعقيل الأفكار المسببة له بحسن نية أو بجهل أو بسوء نية فإن مستقبلهما لن يكون أفضل من حاضرهما، وتلك نقطة ليست لصالح هذه الأمة ولا لشعوبها، ومن المؤكد أنها لن تخدم مسيرتها التي تحلم شعوبها بتحقيقها على المدى المنظور.

فالشكر كل الشكر لجلالة الملك، وأصدق التهاني لثقافتنا الوطنية.

رئيس التحرير





الأغلفة الخارجية والداخلية:

للفنان المغربي : عبد العزيز العباسي

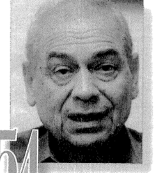


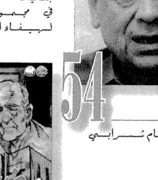
4

"مُدَوّنَاتُ هابيل بن هابيل" لسامي مهدي

40

أهرميان: وما يشبه الواقعية السحرية







54

هشام شرابي

74

جماليات التشكيل القصصي في مجموعة: "ضجيج" لهيفاء السنعوسي



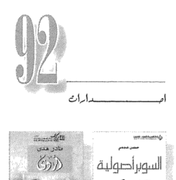
المحتويات

AMMAN 139

كانون الثاني / ٢٠٠٧

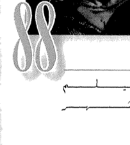
تصدر عن

أمانة عمان الكبرى



92

اصدارات







88

فيلم الشهر

رئيس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٢٥٠٨٣

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٨٣٢/٢٠٠٢/د)

التصميم/الأخراج والرسوم

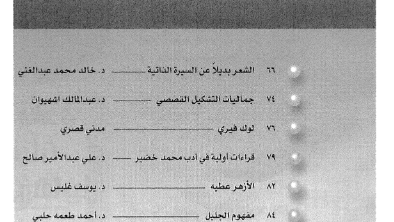
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل

مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر





"مُدَوّناتُ هابيل بن هابيل" لسامي مهدي
كتابة الحياة والموت أو ما يتركه العبور من أثر

مصطفى الكيلاني

١- لَوْنات لكتابة شعريّة واحدة.

أيّ هابيل هذا الّذي يحمل صورة أخيه القاتل بمُجْمَل تاريخ الإنسانيّة، والسُّلالة بدلالة الأمّة المهزومة تباعًا بعد ماضي انتصاراتها؟

فللقناع، هنا، وظيفة الإضمار والإظهار مَعًا، وله أيضا مجال الرمز في اتّجاهَيِ السالف والحادث بمُحصّل مأساة الكيان الفرديّ والجمعيّ.

كذا الفاجعة الّتي حلّت بالذات الشاعرة أعمق من أن تنحصر في معنى موصوف وأرحب مدى من الفوضى الخراب الكارثة الجريمة بأبشع الصُّور وأكثرها دَمَويّة في تاريخ الكينونة.

كيف للمُدَوّنة إفرادًا وجمعا أن تشتمل على هذا الكلّ الغارق في جحيم الوضعيّة؟ كيف يكون التكلّم حينما يُسفر عجز اللّغة عن أداء حجم الفاجعة الّتي حلّت بالمكان والكيان؟ هل بالرجوع إلى ما قبل اللّغة، كأنْ يتحدّد هذا الما-قبل بما تبقّى من الصورة البدائيّة الماثلة في ذهن الفرد والمجموعة أم بإرباك منطق آخر بدائيّ له آثاره الدفينة في طوايا المَنطق الوريث أو السليل باستنطاق صمت اللّغة في نسيج اللّغة الشعريّة حيث اللاّ-معنى مرجع أساسيّ وإمكان آخر للمعنى؟

فقد تستحيل الكتابة الشعريّة في مدوّنات "هابيل بن هابيل" لسامي مهدي(١) إلى ملاذ وحالٍ من التشرُّد في ذات الحين، بالمُطابقة والإيحاء، بالتصريح والإلماح، إلى ظعن في اللّغة ورحيل عنها نُشدانا لِلاّ-منتظَر من الصفات والمعاني.

و لعلّ الثابت بَدْءًا في هذه المُدَوّنات أنّها وجوه أو مرايا أربع لذات مخصوصة واحدة(٢) بمنظور السياق المشترك الجامع الّذي يتحدّد زَمَنًا بتاريخ الكارثة، وموقعا بمأساة العراق الحادثة على غرار مآسيه السالفة عبر مختلف مراحل تاريخه. فكيف للقصيدة، هُنا، أن تستقدم إليها مجمل هذا التاريخ بتناصٍّ مختلف الأزمنة والعصور، وبالمتراكم من صُور الدمار والعنف الدمويّ وراهن تجربة الانكسار الذاتيّ؟

فما حَدَثَ للعراق أوسع من أن يحدّه وصف المطابقة ولغة الإيحاء، وأعمق عند التقبُّل من أن يحيط به المتداول الشائع من قراءة التفسير والتأويل عَدَا ما يجوز اعتباره تأويلا للتأويل بمُشترك المكتوب المقروء تدَلاَلاً (signifiance) أو إمكانًا للمعنى. ذلك ما يُفسِّر، ونحن في بدء هذه القراءة، افتتان سامي مهدي بتوليد الاستعارات بعد ثبوت الحاجة لديه، وأكثر من ذي قبل، إلى "استعارات

جديدة"(٣) لاختراق بنية المعنى المستهلك المتقادمة وهرم القصيدة المتداعي وبنيان الذات الشاعرة المزحومة بالهواجس والوساوس والاستيهامات (Fantasmes) إثر فقدان بوصلة الاتجاهات في زمن البركان الهائل الذي قوّض ماهيّة المكان وهويّة الكيان.

فكيف تستحيل اللحظة في هذا الديوان إلى زمن، والطور إلى تاريخ يفوق بفظاعاته مجمل التاريخ، ومحصّل التجربة الحادثة في الكتابة إلى أصل ناشئ يحلّ مقام الأصل الأوّل إثر "الزلزال" الّذي حدث؟ كيف يتناصّ السالف من التجربة وحادثها بمختلف الأسلوب/الأساليب وبإستراتيجيا حادثة لكتابة شعريّة تُواصل نهج القصيدة السالف لسامي مهدي وتقطع معه ضرورةً بإبدال هو من وعي الكتابة الحادث الدمويّ وإليه؟

كيف تستحيل بلاغة المطابقة الموحية في عقود التجربة الشعريّة السالفة للشاعر إلى إيحاء مُطابق حينًا، غارق في "إيحاء الإيحاء" أحيانًا أخرى بعُنف الفعل الكتابيّ و"شراسة" الروح المُتعلّقة بالحياة تعلّقها بالموت حينما يتساوى في ماهيّة الكيان كلّ من الحياة والموت، برغبة البقاء والسعي التراجيديّ إلى إفناء هذه الرغبة بضَرْب خاصّ من "الانتحار البطيء" المُخصب إبداعًا شعريًا وشهادةً صارخة في الشعر وبالشعر على جريمة الإنسان في حقّ أخيه الإنسان عَوْدًا إلى أوّل جريمة في ذاكرة البشريّة ومُرورًا بمُجمل تاريخ الجرائم/الحروب.

و لئن انصرف الفلاسفة إلى البحث في الظاهرة الحربيّة(٤) للنظر في ثنائيّة النظام والفوضى والحدود الفارقة على امتداد تاريخ الإنسانيّة بينهما لمدى حاجة النظام إلى الفوضى والفوضى إلى النظام قياسًا على ثنائيّة الوجود والعدم فإنّ للشعراء رأيًا مختلفا قد يحتاج إليه الفلاسفة في زمن قادم إنْ أمكن للفكر الفلسفي أن يتحدّد ويتجذّر "بميتافيزيقيا جديدة" مستقبليّة. ولهذا الديوان وغيره من قصائد شعراء العراق منذ الاحتلال الأمريكيّ له(٥) وهَج المثال على أنّ الواقع أعمق دلالةً من الفكرة الّتي هي صدى الواقع أو طيفه شأن الاختلاف القائم بين من يُفكّر في النار وبين من يكتوي بها، بين من يكتب عن الموت وبين من يهلك حقيقة أو يموت مجازًا، بين من تَتهدّده لحظة الهلاك وبين من يتفرّج عبر شاشات التلفزيون على القتلى والجرحى وصيحات الثكالى واليتامى في هذا الاتّجاه أو ذاك، بين مَنْ يؤثر البقاء في العراق ويغامر وبين من يُهاجر.

لهذا كلّه تُطالعنا صورة سامي مهدي الّذي يحيا بالكتابة الشعريّة لحظة قصوى من الوجود يصعب إدراك دقيق خفاياها لمن لم يختبر الجمع الحينيّ بين الموت والهلاك(٦).

فكيف تفقد الذات الشاعرة في "مدوّنات هابيل بن هابيل" توازنها المعتاد كي تتجاذبها سطوة تجربة الكتابة السالفة ومغامرة اللحظة بشجاعة الكائن الّذي آثر الصدق على المراوغة، والموت المجازيّ على هلاك المعنى، والاعتراف بالجميل للوطن على النكران، والوفاء على الخيانة، والانتصار للقيمة الشعريّة والجماليّة على العارض من الأحداث والمواقف؟

كيف يتغيّر بناء القصيدة وأسلوبها/أساليبها في مسارّ تجربة الكتابة لدى الشاعر بالحادث من الوقائع وجديد الاستعارة سَعْيًا إلى تجسيد وضعيّة الوجود الراهن المختلف عن سابقه؟

تفقد الذات الشاعرة في مدونات هابيل بن هابيل توازنها المعتاد كي تتجاذبها سطوة تجربة الكتابة السالفة ومغامرة اللحظة

و لئن حرص الشاعر على تقديم الحادث على السالف(٧) فإنّ القراءة، في هذا المقام، تستدعي استحضار *المسارّ الزمنيّ للنصوص* لما لهذا التعاقُب من دلالة خاصّة قد تُساعد على رصد لحظة الكتابة وتفكيكها بالشعر مقابل الصدمة(٨)، وما بعد الصدمة(٩). لذلك يتقابل زمنان كما يختلف نظامان استعاريّان حسب التقريب: كتابة الإبطان آنَ الانتصار للقيمة الجماليّة الشعريّة على فجاجة واقع الاحتلال ضمن "طيور المعنى وأشجار الكلمات" و" أشكال ومرايا"، وكتابة الإظهار بالانتصار للوطن باعتباره قيمة مرجعيّة للقصيدة وجماليّة بنائها الدّال، كـ"الرحيل إلى هناك" و"مدوّنات هابيل بن هابيل" و"ليل طويل"، بين من يرفض الوقوع في دائرة التأثير المباشر لمأساة الاحتلال فيُبطن آثاره الدامية كي يحوّلها إلى نصّ مختلف متوهّج ينضمّ باستحقاق إلى النصوص الشعريّة الصادمة الأكثر تراجيديّة ودمويّة في تاريخ الآداب الإنسانيّة، وبين من يحوّل الشعر إلى وجه آخر للمقاومة دون فقدان القيمة الجماليّة.

فكيف تتعالق لتختلف قصائد الطورَيْن الأوّل والثاني في مسارّ المجموعة الشعريّة؟

٢- قصائد التأسيس لقيمة جماليّة شعريّة مُختلفة أو كتابة الإبْطان.

النقصان، هو الصفة الّتي يتحدّد بها مُجمل الكيان ويتفاقم الإحساس العميق بها آن حدوث الكارثة لتتحوّل الكتابة من نسق الاطّراد المعتاد إلى إبطان، وذلك بضَرْب خاصّ من الالتفاف حول نواة الذات بعبارة غاستون باشلار(١٠).

لقد أدركت الذات معنى النقصان

الّذي هو أساس الوجود الإنسانيّ. إلاّ أنّ هذا النقصان يتّخذ له في القسم الأوّل من ديوان سامي مهدي سمات أخرى عَدَا الوهن والعجز والرخاوة والترهّل والتغيُّر الدائم بأن يتحدّد بَدْءًا بالغامض السرّي المُبهم المنفلت من جاهز اللفظ ومسبق المعنى إلى "أصل" متقادم دفين هو "صميم الذات"، بمنظور جورج باتاي (١١)، هذا الدالّ الّذي يُقارب التسمية من غير أن يستقرّ في مُسَمّى بعينه:

" ينقصنا شيْء من الإصغاء والكلام

و كلّ ما نسمع أو نقول

ينقصه شيء، خفيّ، غامض، مجهول

كأنّه السرّ الّذي يكمن في بواطن الأشياء

كأنّه الحزن الّذي ينتابنا في أوّل المساء

و حيرة الروح الّتي تبحث في الحيرة عن سلام

ينقصنا شيْء،

فهل ينقصنا المعنى، أم الأحلام؟"(١٢).

فيستقرّ بَدْء البوح بالنقصان في ثالوث ضمائر: "الأنا" المتكلّم الشاهد على ما حدث ويحدث في راهن الكتابة والوجود، والـ"هو"، الضمير الغائب الّذي قد يدلّ على الوجه الآخر الخفيّ للأنا"، و"النحن"، بوصفه كُلاّ جامعًا قد يصل بين الضميرَيْن الآخرَيْن وغيرهما من الذوات المُغْلَقة والمشار إليها ضمنا بمجموع الحال ومُجمل الكيان الجمعيّ عند تفاعل الذات الشاعرة مع وقائع الكارثة الحينيّة المباشرة.

و كما تشي لغة الكتابة الشعريّة بما وراء هو الوجه الآخر لإمكان التدليل على مسمّى مّا يُسفر واقع التواصل عن انقطاع مُفاجئ لاختلال بنية المعنى وتوسُّل الكتابة بالاّ-معنى الّذي لا يدلّ، هنا، على نقيض المعنى، بل ذلك الإمكان المحتجب الّذي غيّبه تداوُل الاستعمال ورتابة الوجود المتكرّر. فتشهد لغة الكتابة، شأن الذات الكاتبة، ارتباكا مفاجئا في غمرة الفوضى الناتجة عن الزلزال الحادث (احتلال الوطن)، إذْ سرعان ما تقوّض بناء المعنى القديم المتهالك وأسفر مشهد "الاكتمال" السالف عن فراغ هائل أسماه الشاعر "وجودًا ناقصا" أو "نقصا" بدافع مُقاربة اللاّ-مُسَمّى، ذلك "الخفيّ، الغامض، المجهول، السرّ، الحزن، حيرة الروح، المعنى، الأحلام..."، بأحَد الدوالّ المذكورة وبالمشترك بينها والمختلف عنها، لحظَة يندكّ المشهد القديم للكائن والكيان بحادث "طيور المعنى وأشجار الكلمات". لقد أسفر الزلزال الحادث في واقع الذات الشاعرة عن "زلزال" هائل في بناء القصيدة حينما تفكّك منطق اللغة الشعريّة بتعدُّد الأصوات والنبرات وانقسام نواه المعنى المتداول(١٣) بعد أن انتهى التعاقد الضمنيّ في الأداء (énonciation) إلى الانهيار شبه الكامل لالتفاف الذات المتلفّظة بعميق الحال السرّيّة الغامضة المُبهمة لَوَاذًا بآخر صروح الكيان الفرديّ وانحباس آفاق الملفوظ وتعطّل أيّ إمكان للفهم في مجال الآخر المتلقّي. لذا تفرّ لغة الشعر إلى ما وراء اللّغة، والمعنى إلى اللاّ-معنى بحثا عن حياة أخرى أو موت يتحقّق به الإمكان الأقصى للحياة. وكأنّنا بهذا التفكّك الحاصل في صلة الكلمة بالمعنى داخل بناء القصيدة نشهد تَوَجُّهًا حادثا نحو الكلام، بضَرْب جديد من التعالُق، كتعالُق الذكورة والأنوثة في مجاز الهدم وإعادة البناء بمُمْكن الإنجاب ونقيضه:

تشهد لغة الكتابة شأن الذات الكاتبة ارتباكاً مفاجئاً في غمرة الفوضى الناتجة عن الزلازل الحادث (احتلال الوطن)

"الكلمة أنثى

و المعنى ذكر

قد يلتقيان

في أيّ مكان، في أيّ زمان

فإذًا ما اقترنا قد تحمل منه،

و قد تُتْئِم،

أو لا تُنْتج من آي الحمل

سوى الغثيان..."(١٤).

و بهذا الترجيح المتكرّر عند استخدام لفظ "قد" الملازمة لأفعال المضارع تتضاءل دائرة المعلوم في زحمة المجهول اللاّ-نهائيّ ليتعاظم بذلك أسلوب التقريب والتسيب والارتياب عوَضًا عن الجزم والإطلاق والوُثوق، إذ الكارثة الانهيار الصدفة الفراغ الخراب النُقصان الغثيان لم تُبْقِ من اللّغة إلاّ إمكان تجاوُزها إلى لغة أخرى، ومن المعنى سوى تدلال اللاّ-معنى، كالسلب الفاعل يُعِيدُ بناء الوجود والموجود في اتّجاه معنى-مشروع:

"فالكلمات طيور، والمعنى

أشجار تحملها ثمرا

يقتات به في زمن آت..."(١٥)

و بذا تنزع الكتابة إلى نقيض "الجذب"، إلى "نَبْذ" حادث تتّخذ به الحركة الشعريّة اتّجاها معاكسا

للمركز/المراكز لحَظةَ تفقد البنية الاستعاريّة السالفة في مسارّ تجربة سامي مهدي الشعريّة نظامها المعتاد وتتّجه إلى منظومة استعاريّة" حادثة تستدعي إرْباك اللغة بتفكيك أنساقها المعهودة والالتجاء إلى كتابة الطيف، الظلّ، صدى الكلمة البدائيّ والمعنى-المشروع. فينزاح الشعر عن وصف الحالات والمواقف والوضعيّات إلى اختراق ذات الحدث الكتابيّ بتأثيرات الوقائع الحادثة الصادمة بُغيَةَ مُقاربة الشعريّ، هذا الّذي يسكن القصيدة وأيّ عمل فنّي بفيْض عارم من الأحاسيس والرغبات. فلا إمكان للتدليل، هُنا، على الوجه الآخر لكينونة الذات الشاعرة أو المتبقّى المتوتّر من هذه الكينونة إلاّ باسترجاع الجذور الأولى لوَعي اللّغة، كمرايا الدفين المُعتّم في تقلّبات الكلمات بَدْءًا من رحم الوعي الأوّل ومرورًا بأطوار التكوُّن في بنية وعي التكلّم تبعا لأنساق الاطّراد التالية، وبمُجمل هذه العناوين -العتبات:

وجود ناقص ← النقص ← أصوات ← لعبة الكلمات ← صمت الكلمات ← عشق الكلمات ← ضياع الكلمات ← عالم الكلمات ← كلمات غاستون باشلار ← كلمات شكسبير ← كلمات بول إيلوار ← كلمات جاك دريدا ← المعنى والكلمات ← المعاني كلّها ← معنيان ← تيه المعنى ← تُفّاحَة فوكو ← ثقة بيدرو ساليناس ← كنز الخيميائيّ باولو كويلو ← خرائب بورخيس ← حوار ← كينونة ← أسئلة مُعلّقة ← أصداء ← المعنى ← الرهان.

و إذا "طيور المعنى وأشجار الكلمات" قصيدة مُطوّلة تزامنت كتاباتها وعديد الوقائع الصادمة في حياة الذات الشاعرة بَدْءًا من الاحتلال وعلى امتداد شهور من الدهشة والمعاناة والرعب تجاه ما حَدَث ويحدث في واقع الاحتلال (١٦).

و لأنّ الفاجعة أعمق وأوسع من مجال القصيدة، كما خبر الشاعر أساليبها وإمكاناتها المختلفة على التدليل بالموروث الشعريّ والحادث من تجربة الفرد الكاتب فإنّ الحاجة إلى التعبير عن هذا الجديد الكارثيّ تستدعي وجها آخر للكتابة، كأن تعود الذات الشاعرة إلى ما وراء اللّغة بقصديّة الشعر لممارسة ضرْب من التفكيك يعود بالجملة الشعريّة إلى الكلمة وبالكلمة إلى الصوت ويُراوح بينها بحركات ذهاب وإياب ضمن التوليد الدلاليّ الذي يُبطن الحالات والمواقف كي يعيد إنشاءها بتعالقات سيميائيّة حادثة بين الإشارة والأيقونة والرمز، كأنْ تُحافظ الإشارة على مَظانّها اللّسانيّة المتداوَلَة في حين يتقوّض بناء الأيقونة المعتاد بأنْساق جُمل شعريّة مُفاجئة وتظهر أبنية رمزيّة ناشئة لا عهد لعالم سامي مهدي الشعريّ بها إنْ وصلنا هذا الحادث من تجربة الكتابة بالسّالف، وذلك بفعْل كِتابيّ يصل بين الوعي الكاتب واللاّ-وعي.

إنّ ممارسة التخوم القصّية في الكتابة، عند مُقاربة اللحظة الشفّافة الفارقة بين الحياة والموت، تربك منظومة الكلمة في اقترانها بالمعنى وتعيدها إلى الأصل الأوّل، إلى مجموع أصوات(١٧) تتناوب في التدليل على الكلمة والمعنى في تواصلهما وانفصال كُلّ منهما عن الآخر في ذات الحين.

و لئن تعالقت الأصوات/الحروف بحُكم التداوُل والاتّفاق بين مجموع المُتكلّمين ضمن دائرة اللّغة الواحدة فإنّ تجاوُر الكلمات لا يخضع بالضرورة لاتّفاق مُسبق، لأنّه يُمثّل وجها آخر للتداوُل اللّسانيّ نتيجَة التحوُّل من لُغة التخاطُب المعتاد إلى أداء الوظيفة الشعريّة. وليس أدلّ على اشتغال الكلمات في دائرة هذا المنظوم الشعريّ من مفهوم "اللّعب الجادّ" لدى هانس جورج غادامير أنّ تعريف العمل الفنّي إجْمَالاً (١٨)، إذْ "لعبة الكلمات"، بلُغة سامي مهدي، إدراك مخصوص لهذا المفهوم التراجيديّ الّذي يُؤالف بين "اللّعب" والجِد"، وتحديدًا بين اللّغة وإمكانات تدليلها الاستعاريّ، بين عجزها الماثل فيها منذ بدْء التكوّن وهبوبات الصُدفة بما يخترق الذات المتكلّمة الشاعرة من إمكانات حادثة ومَا يتّخذ له شاكلة الانتظار الدلاليّ عند التقبُّل من تأوُّل. وإذَا "لعبة الكلمات" حركة تَشكّل تقتضي "الصمت" (صمت الكلمات) الّذي هو كلام "آخر بالإبْطان:

"تصمت الكلمات

تتذكّر تاريخها

و تُنقّب عن ذاتها

في فُيُوض المعاني

و اقبية الذكريات"(١٩)

فالكلمات، شأن مجمل اللّغة، هي فُسيفساء من مَعَانٍ متحوّلة مرورًا من "التكلّم" إلى الصّمت"، ومنه إلى "العشق" وُصُولاً إلى "الضياع" لتتأكّد بالإنْشاء والفسخ وإعادة الإنْشاء (métamorphose) صفة النقصان في تسمية "عالم الكلمات"، إذِ النقصان هو أصل الكيان ومرجعه(٢٠)، وبالنقصان يُصبح كلّ شيء ممكنا

"مدونات هابيل بن هابيل" لسامي مهدي



في البَدْء بذات الكائن الّتي لا تستقرّ في نواةٍ بعينها، لأنّها مشروع دائم لما يمكن أنْ يكون، ومُرورًا باللّغة، أيّة لغة، وبالمعنى الماثل فيها أو الدّال عليها. وما تعاظُم هذا الشعور لدى سامي مهدي إلاّ وليد "الزلزال" الّذي حدث لينشأ عنه تداعي كلّ الوثوقات في وعي الكتابة والوجود. لذا يتراءى "عالم الكلمات" ناقصا مُراوغًا لاهيا "غَيْر عابئ بأيّ نظام أو رَقيب" شفّافا كثيفا عالما جاهلا ملتفّا باللّحظة (الآن) غارقا في عتمة الكيان بمتراكم آثاره البدائيّة. فلا ترى الذات الشاعرة بُدًّا من توسيع دائرته بفيض عارم من التناصّ بُغْيَةَ مُقاربة هذا العالم، كالاستضاءة بكلمات غاستون باشلار وشكسبير وبول إيلوار وجاك دريدًا، وكاستقراء حُلم الكلمات القديم المُستعاد وما تقوله وتُخفيه، وما يتلبّسها من غموض، بشهادات بعض من خبروها وبحثوا فيها كي تُثار في الأثناء أسئلة المعنى:

"هل أدع الكلمات

في رحم الغَيْب

وأفق الريبة

كي تُنتِج في السرّ معانيها،

و تُبيحُ لِمَنْ يقطف أن يقطف حسب الرغبات؟

أم إنّ الكلمات

لا تُنتِج معنى،

و المعنى يكمن في جوف المعنى في طور سُبات"(٢١)

تعد الكلمات دليلا يساعد على فهم المعنى وإنشائه أو إذكائه بل يتداعى اليقين القائل بأن مادة المعنى ماثلة في الكلمة



إنّ ماهيّة المعنى هي بعض من مَاهيّة الكلمة وإنْ بَدَا التباعُد المفهوميّ قائما بينهما، كالوجه والقفا، أو كالجسد والروح، أو كالاسم والمُسمّى في واقع اشتغال التسمية.

وما ارتباك المعنى، تعطّله، انحباسه، تشظّيه، غموضه، احتمال إثباته أو نفيه بفعْل التأوّل إلاّ بعض من مأزق اللّغة تجاه مَا أصاب الكائن من انهدام وفوضى. كذا تيه الكائن هو المنشئ أساسًا "لتيه المعنى" في غمرة العمى الحادث نتيجة اضطراب العلامات وانحباس أفق الرؤية/الرؤيا:

"أبحث في المعنى عن معنى يتخفّى في العُمق،

و لا يبقى غير التأويل(...)

أبحث في المعنى عن معنى

فيقود التأويل إلى تأويل وإلى تأويل

و أراني أخبط في تيه من غير دليل..."(٢٢)

فلم تعد الكلمات دليلا يساعد على فهم المعنى وإنشائه أو إذكائه، بل يتداعى اليقين القائل بأنّ مادّة المعنى ماثلة في الكلمة، ولا كلمة بلا معنى. ويُضحي التأويل "مَرَضا"، على حدّ عبارة ميشيل فوكو (Michel Foucault)، ينزاح عن حقيقة الشيْء، كما هو في واقع الوجود، وبوصفه ظاهرة قائمة بذاتها قبل التسمية. كما تستعيد الذات الثقة في الوجود، لأنّه موجود حقيقيّ رغم اختلاف التأويلات، وكالوجود تمامًا يحدث لينقضي، ويتكثّف لتخترقه في الأثناء بعض من زحمة العدم، وإمكانٌ واستحالةٌ في الآن ذاته أو إمكان بالقياس على ما مضى، وبالصدفة قريبًا في هذا التمثّل من تصوّر بيدروساليناس "للثقة" أو الوثوق:

"هي معنى

تُصادفه، مرّةً، في الضباب

و تصطاده، إن حظيت به

دونَ ظفَر وناب..."(٢٣)

إنّ المعنى، بهذا التناصّ الوسيع، مشروع للبحث أو بعض من الأمل، كـ"كنز الخيميائيّ باوكويلو" لا يتحدّد بشيْءٍ جاهز عَدَا "البحث والسفر الطويل، بلا مقام أو رُجوع"(٢٤)، وكـ"خرائب بورخيس" ترسم ليل المتاهة وتستضيء بعتمة المرايا، فتنشد الرؤية عبر الرؤيا الّتي لا تتحقّق كي تظلّ إمكانا دائما للإبصار (من البصيرة لا البصر).

و إذا "اللعب الجادّ"، على حدّ عبارة غادامير، هو الإمكان الوحيد لتسمية ما يصعب أو يستحيل تسميته، كأنّ تُفضي "لعبة الكلمات" بعد محاولات توصيفها عند الأقصى إلى "لعبة المعنى"، إلى ما أسماه سامي مهدي "معنى المعنى"، على غرار ما انتهى إليه فكرنا البلاغيّ التراثيّ(٢٥)،

وقريبا من مفهوم "اللاّ-معنى" في "البلاغة الحديثة"(٢٦)، إذ المقصود بـ"معنى المعنى" بالنسبة لسامي مهدي هو الماوراء الواصل بين الكلمة والمعنى، ذلك المُنفلت الدلاليّ الّذي يتحرّك بعيدًا عن ظاهرة اللفظ ومُنكشف المعنى، وله من الاقتدار الفعليّ على إنشاء الكلمات وتوليد المعاني. وليس أدلّ على هذا الفهم من مساءلة الشاعر الصريحة:

"أيكون المعنى اللاّمعنى؟!"(٢٦)

و كأنّنا نشهد بهذا السؤال محاولة اختراق لذات الحدث الكلاميّ بالحوار، إذ اللّغة، شأن الفكر والذات، مفهوم تَواصُليّ(٢٧) يتأسّس على الحوار الصامت والحوار الناطق، بالإبطان والانفتاح على الفضاء الخارجيّ مَعًا، كأن يستحيل الأنا المتكلّم في النصّ إلى مخاطِب ومخاطَب بالسؤال يُنشئ في الغالب وجها آخر للمساءلة، وبما يُشبه إجابة الوثوق أنّ استحضار مُجمل تجربة الموجود في الوُجود كي يظلّ المعنى إمكانا للفهم عند التحرُّك إلى أقصى الكينونة، وأنّ مُغامرة البحث عن المعنى وممارسة فعل الحضور في "متاهة الغياب"(٢٨)، لتظلّ الأسئلة في مجال المغامرة مُعلّقة في غمرة "الأصداء" وظلال المعنى الهارب من معناه والخراب المستبدّ بكلّ شيْء، بما في ذلك "السكن" الّذي هو رمز التفاف الكائن حول ما به كان ويكون ويحلم أن يكون. إلاّ أنّ الذات الشاعرة مُصرّة، وأكثر من ذي قبل، على اللواذ بهذا المتبقّي، كأنْ يتحمّل كوابيسه وتلتذّ بأحزانه وتُغالب به قفر الوجود ووحشة العواصف في ليل العَدَم اللاّ-نهائيّ، بضرْب من الرهان الأخير، إذا جازت العبارة،:

"هذا رهاني

بيت أرقّعه وألبسه قميصا

حين يخذلني لساني

بيت بلا سقف، ولا باب،

تُلاعبه الرياحُ

و تجول في أنحائه

شمس الصباحْ

بيت له لوني ورائحتي وظِلّي

و على حجارته دمي

و غبار أهلي

و أقول في سرّي: إذن هذا مكاني

هذا رهاني

فلْتُكمل الأشياء دورتها

و تكتمل المعاني..."(٢٩)

هو الإصرار، إذن، على التموقُع في المكان بُغْيَةَ المحافظة على ما تبقّى من الكيان، هذا المكان الموصوف بالذات الفرديّة والجمعيّة (الوطن)، وبالتاريخ الضاربة جذوره في القِدَم (الدلالة الأنتروبولوجيّة)، وبالمعنى أو ما تبقّى من المعنى وُجودًا وإمكانا للوجود (المفهوم الأنطلوجيّ).

غير أنّ المكان/السكن وإنْ أصابه الخراب إثر "زلزال" ما حدث فهو لا يقتصر على أعمدة ما ذكرناه من الدّلالات الوطنيّة والتاريخيّة والأنتروبولوجيّة والأنطلوجيّة، إذْ عماده الأساس هو الكتابة الشعريّة، تمارس به الذات الشاعرة شتّى فنون "اللّعب الجادّ" وتتلهّى بها ومن خلالها عمّا يحدث في انتظار ما سيكون.

إن «الالتفات» هو أبرز صفات الكائن الطبيعية وهو فعل وجود ضروري في مواجهة الهلاك

إنّ المكان المتبقّي، هُنا، هو ما يُعاد تأثيثه في الداخل بما لم ينهدم بعد تمامًا من الكينونة. غير أنّ هذا المتبقّي قادر بالكتابة على تعمير الفراغ الناتج عن ضياع المعنى، وهو بمثابة النبض الأكثر خَفَقانًا والحلم الأشدّ توهّجا والأمل الأقدر على إحباط الخواء معنى. لذا يُحدّ الإبطان بالأقصى في ممارسة لعبة الكتابة وإثبات الكيان رغم كلّ الخطوب والمآسي،السالفة والحادثة والمُمكنة في القادم من الأيّام.

إنّ "الالتفاف" هو أبرز صفات الكائن الطبيعيّة، وهو فعل وجود ضروريّ في مُواجهة الهلاك إنْ حوّلنا النظر من الكائن بدلالة العامّ إلى الموجود (Etant) (٣٠). لذلك تنتهج الذات الشاعرة سبيل "التفاف" مخصوص بدلالتيْن متواشجتيْن: الاحتماء الطبيعيّ داخل الموقع (السكن، المكان، الوطن)، والتوسّل بالكتابة داخل أقبية الروح المتعطّشة إلى حياة أخرى أو إلى موت مجازيّ يُكسبها القُوّة والاقتدار على مغالبة الهلاك الزاحف على كلّ الأشياء في "الخارج" و"الداخل".

وما كان مُهْملاً في سالف وعي الوضعيّة يُضحي أساسيًّا، ذلك السكن في الداخل يُدهش الذات الشاعرة دون شهادة الآخر/الآخرين عليه، كالّذي يُنظر إليه عبر "مرآة وحيدة":

"في الغرفة مرآة

بإطار من ذهب،

و صفاء كصفاء الينبوع

و لكن ما جَدْواها

من دون عيون تتطلّع فيها

ووجوه تمنحها معنى وحياةً؟"(٣١)

و إذًا "أشكال ومرايا" قصيدة مُطوّلة أخرى(٣٢) تعقب قصيدة الحيرة والرعب والصدمة الأولى لتترصّد أطياف الحالات الناشئة في هذا الزمن الحادث. وما تتقصّده الذات الشاعرة من انغلاق في اتّجاه الخارج ولواذ بالداخل سرعان ما يُفضي هو الآخر إلى ما يُشبه الانغلاق بالمتاهة، كأن يتراءى الطريق خيطا في "مرآة" ليستحيل إلى "محض سراب"(٣٣)، وكالفوضى في حركة التوغّل بالداخل تعصف بكُلّ الأنساق والأيقونات والأنظمة والوُثوقات:

"أشكال ومرايا،

أشكال ومرايا

و بقايا أسرارُ

و عيون تطرف

ووجوه تحرف، أو تنزف،

و قلوب ترجف في الأغوار."(٣٤)

كذا حركة "الداخل"، نفاذ إلى الطوايا حيث أقدم المشاهد ترد على شاكلة طيفيّة تدّاخل ضمنها العلامات الذكريات الوجوه الحروف المعاني بتداعيات كتابة شعريّة تنتهج سُبُل "المرايا" في ذات مشروخة لا تستقرّ على حال ولا تحتكم إلى وجهة أو دليل، بل تعتمد أسلوبا يتردّد بالقصد بين الإلماح إلى ماض بعيْنه وبين انفلات المعنى حينما تتعاكس الصور لتتعالق في مشاهد شبه سرياليّة، بلعبة الأشكال والمرايا وتوالُد الشخصيّات وتناسُل الوجوه، وبما يُقارب بين لغة الشعر وتداعيات الحال المشهديّة "بالهذيان" المُتعمَّد و"بذاكرة النسيان" أو النسيان كلّما تأكّدت الحاجة إلى التّعْمية أو التّورية أثناء ممارسة "اللعب الجادّ" بالشعر ورمزيّة الوجه والإسم والماء والمرآة/ المرايا كي يُفضي الإبطان في خاتمة هذه القصيدة المطوّلة الثانية إلى فعل "الخروج" استعدادًا لكتابة ما بعد الصدمة:

"أخرج من مرآتي

كالميّت يخرج من قبر مفتوحْ

أمشي مَشبوبًا بنشيد الروحْ

أصنع أدواتي

أنفض أحزاني

و أتابع سيري في كُلّ فضاء..."(٣٥)

ينقضي الطور الأول من مسمار التجربة الحادثة في زمن الفاجعة بالاحتلال وانهيار جلّ الوثوقات

٣- استعادة الفعل التداوُليّ لطبيعة الشعر وراهن الزمن التاريخيّ بشاعريّة المُقاومة.

ينقضي الطور الأوّل من مسارّ التجربة الحادثة في زمن الفاجعة الفرديّة والجماعيّة بالاحتلال وانهيار جُلّ الوُثوقات ليبدأ طوْر ثانٍ مَثّلته قصائد "الرحيل إلى هُناك" و"مُدوّنات هابيل بن هابيل" و"ليل طويل". وكأنّ الكتابة، بهذا الطور الثاني، ترتدّ إلى ما قبل الصدمة وخوض تجربة الإبطان، بحركة "نَبْذ" تُعاكس "الجذب" السابق، وذلك عند تفتيح ذاكرة الراهن والمُلمة الجراح والاندفاع بأقصى الجهد في اتّجاه "الخارج" حيث الواقع الكارثيّ، كما هو، يستدعى إرادة القول والفعل أو الفعل فحسْب بواسطة القول الشعريّ إسْهامًا في إرادة جماعيّة للمُقاومة. فتنزاح الكتابة الشعريّة بذلك عن مُبهم الحال وكثيف الرؤيا وفائض التفجُّع إلى الفعل التداوُليّ بطبيعة الشعر وسياق اللحظة التاريخيّة في العراق الجريح الّذي يُغالب سكاكين القَتَلَة من غير أن يهلك تَمَامًا. وما الذات الشاعرة، بهذا المنظور الحادث، إلاّ إمكان وحيد مُتبقّى للوجود على شاكلة فعل خارجيّ، بانتهاج طريق التضحية، وبعيدًا عن المبالغة في القول التنظيريّ:

"أَوَحان قطافي إذنْ

مثل فاكهة نضجت في الأوانْ

و تدلّت ليقطفها عابر في المكانْ

و يقطع آخر خيط لها بالزمان؟(...)

لا أحبّ التفَلْسُفَ، فهو افتتانْ

لا أُحبُّ التفجُّع، فهو هَوَانْ..."(٣٦)

إنّ وعي ما بعد الذهول في مسّار الحركة الشعريّة لهذا الديوان يَقْضي اتّباع الحقيقة الّتي مفادها أنّ الموجود كينونة متحرّكة مشروطة بابتداء الوجود وانقضائه. لذلك تُمسي التضحية الطريق والمآل، ولا بديل لها. فينحصر الوجود الفرديّ في كلمة بسيطة بعيدًا عن أيّ إغماض "مثْل: جاء وراح"(٣٧). ولئن نزعت الكتابة في الطور الأوّل إلى التفكير في حقيقة الوجود والموجود هُناك في الموقع الذاتيّ، بما ظلّ مشروعًا للفهم نتيجَةَ الالتباس القائم بين المعنى واللامعنى أو استبداد اللا-معنى بالمعنى بُغْيَةَ إنشاء معنى حادث مختلف فقد اتّخذت لها في هذا الطور الثاني سمة "المُنْكشف العميق"، بوصفه مجالا للتفكير الشعريّ، إذا جازت العبارة، بما يظهر للرائي ويسطع مشهده ولا يدع أيّ إمكان للعودة إلى تجربة الإبطان الأولى.

إنّ فلسفة المنكشف العميق فعل تقريب ومؤالفة حَدّ التداخُل بين واقعيّة الحياة وإرادة الموت:

"و أنا ليس عندي ما أخاف عليه

أو أحُنّ إليه

و قد اكتملت دورة الطين فيّ،

و أكملت ما كنتُ أجّلته من شؤون

و أطفأتُ نيران شكّي بماء اليقين

فأنا الآن حُرّ، كما لم أكُن قطّ من قبل،

حُرٌّ بلا ذكريات ولا أمنيات"(٣٨)

فيتواصل الطوران الأوّل والثاني من مسارّ كتابة الفاجعة بضَرْب من الانقطاع عند تغيير الوُجهة من "الداخل" إلى "الخارج"، مثلما أسفر هذا الخارج سريعًا، وفي اللاّحق، عن خفايا وطوايا أخرى، هي بمثابة ظِلال الوقائع اليوميّة الفاجعة.

كذا الأسئلة تتوالد تِباعًا بحركة تدفع إلى الانزياح عن أنطلوجيا البدايات في محاولة بعض من خفايا الكلمة والمعنى والاسم إلى مواقعيّة اللحظة بشروطها وإملاءاتها الحادثة ومُقتضيات المواجهة مع الاكتفاء بقليل من الأمل وكثير من الحبّ عند تقليب معنى السكن تبعا لوظيفة مختلفة عن سابقتها في الطور الأوّل:

"أريد، إذن، زوجتي دون كُلّ النساء

فصيفي صَيْف بها وشتائي شتاءْ،

و إنْ لم يزرني هُناك صديقٌ من الأصدقاء

فحَسبي مَحَبّتها من عزاءْ..."(٣٩)

فهذا الأمل الّذي توقّف به مسارّ الديوان(٤٠) ليس إلاّ بذرة أنشأها اليأس ذاته(٤١) المُستبدّ بالذات الشاعرة بعد الصدمة الأشدّ في حياتها، ذلك اليقين الأوّل برفعة الإنسان يتقوّض لينهار عند سقوط مختلف الأقنعة وانكشاف وجه قابيل القاتل مُلطّخًا بدم الأخ، بل كُلّ الإخوة في حضارة الإنسان، برمْزيّة سؤال "القتيل" و"حيرة الأب":

"أبي هل أسفت عليّ

و هل قلت شيْئًا لِقابيل عنّي

و هل قال شيْئًا يُعبّر عن ندم

أو حنين إليّ؟

أبِي أنا أعرف ما قيل عنه،

و لكنّه لم يزل، مثلما كان،

يقتلني كُلّ يوم ويسلبني ما لَدَيّ!

أبي،

أفلا يعمر الكَوْنُ إلاّ بقَتلِي؟

أقَتْلِي، إذنْ، هو قانونه الأزليّ؟ !"(٤٢)

فتتكثّف صُور الجريمة في قصيدتيْ "مُدوّنات هابيل بن هابيل" و"ليل طويل"، كأنْ تتردّد علامات الظلمة والدم والقتل وعنجهيّة القاتل وموت الضمير الإنسانيّ وفظاعة مَشهد الضحيّة في ليل الوجود الموحش حيث الصمت يرمق الضحيّة بعَيْن باردة ولا يستجيب لصُراخها المُدوّي، وبالطوفان تُستقْدَم رَمْزيّته العلاميّة إلى غابة الليل والوحوش الضارية والضحايا الأبرياء وحمّام الدّم النازف دون توَقّف تُقارب لغة الشعر لدى سامي مهدي بعضا من ضخامة الكارثة.

إنّ مُجمل التاريخ برموزه القديمة والحادثة يتكثّف حضوره للتدليل على كارثة هذا الزمن العراقيّ المُفجع. وكُلّ المعاني الرموز الأيقونات المراجع تتهاوى كي يظلّ الشعر الإمكان الوحيد المتبقّى حيث الكلمة تنضُو عنها ثوب العادة، والمعنى يتمرّد على معناه، "و القيمة الإنسانيّة" تنْفضح لتظهر بلا قيمة، وقابيل يتمادى في غيّة ولا يستكين، وبَنُو الإنسان في الاتّجاه المقابل لمسرح الكارثة يكتفون بالتفرُّج على الجريمة.

إن مجمل التاريخ برموزه القديمة والحادثة يتكثف حضوره للتدليل على كارثة هذا الزمن العراقي المفجع

هي الجريمة، إذن ينكشف المجرم داخل سياقها المشهديّ واحِدًا على شاكلة مُتعَدِّد:

"كُلّهم كان يبحث عن نطفة السِرّ في الخلق

بين الرؤى والظنون

كلّهم كان يبحث عن قلب عشتار في صدر تمّوز،

عن دم هابيل في كَفّ قابيل،

عن لَـذّة الحُـبّ والقتل من حوله..."(٤٣)

٤- مِنْ قبيل الخاتمة.

إنّ وضعيّة الإنسان العراقيّ التراجيديّ كما يرسمها ديوان "مُدوّنات هابيل بن هابيل" لسامي مهدي هو بعض من المشهد العراقيّ، سالفه وحادثه. فالّذي حَدَث اليوم لبغداد هو تكرار لأزمنة سابقة منذ المغول، وقبل المغول. فقد تختلف الوجوه الأسماء الأزمنة، إلاّ أنّ المشهد واحد: ثراءٌ وفقر، حُرّية تُنشد ودمٌ يُستباح، طبيعة تحنو وإنسان يخون، أُخُوّة نادرة وقابيل قاتل هابيل بدلالتيّ الدم المُشترك واختلاف الاسم، عمارة ثمّ خراب وخراب تليه عمارة، حياة ومَوت وموتٌ تعقبه حياة، كدَوّرة الفصول في الاعتقاد التمّوزي القديم، أو "العود الأبديّ"، بالمنظور النيتشهيّ، الّذي هو سمة الوجود الأزليّة ومخصوص الوجود.



فالثابت في شهادة سامي مهدي أنّ الّذي به يتّصف العراق الآن ليس إلاّ وجْهًا للخراب، إذْ أيْنما اتّجه البصر تعالى مشهد الكارثة مزحوما بالدّم والحرائق. وإنّ قارئ هذا الديوان، المتتبّع لمختلف أنساقه الدالّة يُلاحظ الحضور الكثيف لألفاظ الجريمة وهيمنة سجّلها على مُختلف السجلاّت الأخرى،حِسًّا وتخييلاً، دلالَةً وَتدلالاً، رَمْزًا وانتفاءً للرمز حينما ينحسر أُفُق الرؤية/الرؤيا كتابة واستقبالاً، قراءَةً وتأوُّلاً.

كما الثابت أيضا شهادة من يُحاول الحركة قَوْلاً وفِعْلاً بالشعر داخل "العاصفة"، بما هو أبعد من ثنائيّة اليأس والأمل، في المجال الخارج عن ازدواج الحياة والموت حيث المُشترك الّذي به تتلاشى الحدود الفارقة بينهما. وبهذا اللون الثاني من كتابة الشعر يتأكّد إصرار الذات الشاعرة على البقاء بدافع اليقين الذي يُسلّم بحَتميّة الانقضاء.

ولأنّ الوجود آيل حتما إلى الانعدام، شأن الموجود الّذي لا يكون إلاّ بالنفاذ والانقضاء، فإنّ الذات الشاعرة خاضعة حتْما لهذا القانون الأزليّ. لذلك تستلزم حقيقة الحياة والموت، البسيطة بعُمْقها العميقة ببساطتها وسطحيّتها مغالبة الوضعيّة وإكْساب الحياة معنى بالموت، بـ"العبور" و"الأثر" أو بما يتركه العبور من أثر:

"فيا ريح اهدئي يا ريحْ

ولا تستعجلي التلويح بالأيدي إذا ما صيحْ

فهذا أوّل النظر

وهذا أوّل السفر

قفي انتظري

عبوري، واتّبعي أثري." (٤٤)

---

*كاتب وناقد من تونس

الهوامش

١- سامي مهدي، "هابيل بن هابيل"، الأردن: دار أزمنة، ط١، ٢٠٠٦.

٢- انظر "طيور المعنى وأشجار الكلمات"،"أشكال ومرايا" "الرحيل إلى هناك"، مُدوّنات هابيل بن هابيل"، "ليل طويل".

٣- seuil "La métaphore vive"، Paul Ricœur، ١٩٧٥.

٤- كأنْ نُشير، دون حصر، إلى كانط وهيجل وماركس...

٥- نذكر، على سبيل المثال، حميد سعيد، عليّ جعفر العلاّق، أديب كمال الدّين...

٦- يُفارق موريس بلانشو، مفهومًا، بين الموت والهلاك.Maurice Blanchot، L'éspace littéraire، Gallimard، ١٩٧٣، p١٦٣.

٧- انظر العلامات التاريخيّة الّتي يُذيّل بها الشاعر قصائده!

٨- الاحتلال الأمريكيّ للعراق تحديدًا (٩ أفريل ٢٠٠٣).

٩- تحويل القصيدة إلى شِعْر مُقاومة.

١٠- Gaston Bachelard، La poétique de l'espace"، presses universitaires de France، ١٩٨٩، p٢١٠.

١١- Georges Bataille، L'expérience intérieure، Gallimard، ١٩٤٣ et ١٩٥٤.

١٢- سامي مهدي،" مدوّنات هابيل بن هابيل"، ص١١.

١٣- انظر تغايُر الأصوات في "طيور المعنى وأشجار الكلمات"!

١٤- السابق، ص ١٣.

١٥- السابق،

١٦- تمّ كتابة هذه القصيدة في أيلول ٢٠٠٣.

١٧- عَدد هذه الأصوات ستّة.

١٨- H. Georg Gadamer، Vérité et méthode، Seuil، ١٩٧٦، p٣٠.

١٩- "مُدوّنات هابيل بن هابيل"، ص٢٢.

٢٠- Georges Bataille، L'expérience intérieure، p١١٩.

٢١- "مُدوّنات هابيل بن هابيل"، ص٢٢.

٢٢- السابق، ص٢٤.

٢٣- السابق، ص٢٧.

٢٤- السابق، ص٢٨.

٢٥- كأنْ نذكر، على سبيل المثال، عبد القاهر الجرجاني في كُلٍّ من "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"...

٢٦- "مُدوّنات هابيل بن هابيل"، ص٣١.

٢٧- Martin Burer، Je et Tu"، préface de Gaston Bachelard، Aubier، France، ١٩٦٩، p١٣.

٢٨- انظر "كينونة"، من "مُدوّنات هابيل بن هابيل"، ص٣٣-٣٤.

٢٩- "مُدوّنات هابيل بن هابيل"، ص٣٥-٣٦.

٣٠- يُحدّ "الموجود" بمخصوص الوضع والوعي، وهو مفهوم هيدغريّ.

٣١- "مُدوّنات هابيل بن هابيل"،ص٣٩.

٣٢- تمّ كتابتها في ٢٠٠٣/١٢/٣.

٣٣- السابق، ص٣٩.

٣٤- السابق، ص٤٠.

٣٥- السابق، ص٥٣.

٣٦- السابق، ص٥٨.

٣٧- السابق، ص٥٩.

٣٨- السابق، ص٦٠.

٣٩- السابق، ص٦٣.

٤٠- تُؤرّخ "الرحيل إلى هناك" بـ ٢٠٠٦/١٢/٢٥.

٤١- Sœrn Kierkegaard، Traité du désespoir، Idées، Gallimard، ١٩٤٩، p٦٥-٦٦.

٤٢- "مُدوّنات هابيل بن هابيل"، ص٧٢.

٤٣- السابق، ص٩٦.

٤٤- السابق، ص١٢٩.

سؤال محرج ؟

البوح.. على أعتاب الستين

ليلى الأطرش *

بدأت السيرة الذاتية الجريئة والكاشفة لعالم الكاتبات الجوّاني تأخذ طريقها إلى العلن وبشكل لافت، بعد أن ظلت أشباحا وإطلالات تتقمص شخوص إبداعهن، بينما تنكر الكاتبة وترفض كل الإشارات النقدية التي تربط بين النص وصاحبته.
فهل بدأ عصر جديد للسيرة الذاتية التي تكتبها النساء؟
اشتركت ثلاث سير قرأتها مؤخرا في جرأة المكاشفة والبوح، وفي أن كاتباتها وقفن على أعتاب الستين أو تجاوزنها بقليل. وفي حين اختلفت عوالمهن دراميا وجغرافيا، ربطت بينها المفاهيم الاجتماعية التي سادت فترة الطفولة الأولى في تباين الأصقاع والقارات.
"باولا" لإيزابيل الليندي التشيلية، و"حكايتي شرح يطول" لحنان الشيخ اللبنانية، و"رحى الأيام" لشهلا الكيالي الفلسطينية.
إيزابيل الليندي بدأت بوحها الحميم أمام جلالين، الموت إذ يصارع ابنتها باولا في اسبانيا، شابة جميلة مقبلة على الحياة تتآكل بالمرض الغامض، ولا نجاة لها إلا بدعوات وصلاة والدتها الماركسية، والحياة إذ تتخطى بها الستين وما زالت قادرة وفتية، بينما تتآكل عظام شابة عشرينية في غيبوبة طويلة.
الموقف الرئيسي أو " master scene" في بوح إيزابيل الليندي هو تجربتها الجنسية الأولى حين تتعلم أنها أنثى وهي طفلة صغيرة لم تتجاوز السابعة مع صياد شاب التقته على الشاطئ وحيدة، وقد حاول استغلال جسدها في تفريغ رغبته دون أن يفقدها بكارتها رغم خوفه من سطوة جدها وعنفه، وحالة التحرش الجنسي هذه ليست جديدة، ولكن اللافت تركيز الليندي على دورها في إغواء الصياد ليمضي في جريمته، حين اقتربت منه ونفذت كل ما طلبه منها، وتقبلت ملامساته لمناطق جسدها الصغير وجلست في حضنه في اليوم الأول، ثم لبت دعوته إلى حرش صغير في اليوم التالي ليعلمها- كما أقنعها - ما يدور بين والديها في المخدع ويفرغ شهوته على جسدها الصغير من جديد دون أن يفقدها بكارتها. ولكن جدها يقتله في اليوم الثالث دون أن يعرف أحد لماذا قُتل الصياد وماذا كان للصبية من دور في ذلك.
وتعترف الليندي بأن الأطفال أحيانا يغوون الكبار للتحرش والاعتداء عليهم حين يخضعون لرغباتهم الشاذة اندفاعا وراء لذة الاكتشاف، تماما كما يقترف المهووسون جرائمهم ضد الطفولة البريئة.
أما الـ"master scene" عند حنان الشيخ في "حكايتي شرح يطول"، فهو لحظة باحت بحقيقة ذلك المشهد الهلامي عن طبيب وسرير وأم تمارس الخيانة كما ورد في روايتها "زهرة"، واعترفت بأنها الطفلة وجسدته بتفاصيله وببوح غير مسبوق في السير الذاتية العربية - للكتاب والكاتبات، عن أمها التي مارست الخيانة الزوجية مع من تحب وبحضور ابنتها انتقاما ممن زوجوها طفلة لزوج شقيقتها البخيل، ولتعلن بأن عشيق أمها- وقد تزوجته لاحقا وبعد فضائح اجتماعية عاصفة - هو والدها الحقيقي وليس من تنتسب له.
أما شهلا الكيالي فمشهدها الكبير الذي لا ينسى في سيرتها "رحى الأيام" فهو مشهد الفقر الشديد والعواصف التي تقتلع خيمة الشتات بعد الهجرة، واضطرارها لبيع الفلافل واللبنة التي تجهزها والدتها للجيران قبل ذهابها للمدرسة، وأنها مارست الخياطة بعد أن رفضت طفلة دعوة الأميرة للعيش في قصرها وتبنيها وهو ما ندمت عليه طوال حياتها كما كتبت. والحديث عن الفقر في السيرة الذاتية للكتاب العرب قديمة، ولكن النساء كثيرا ما يبتعدن عن الاعتراف بالفقر ومقارعته.
هو بوح جريء ولكنه تأسيس لنوع جديد في السير الذاتية التي تكتبها النساء، إخراج الدفين الذي يتجافى مع السائد الاجتماعي وثقافة العيب والتابوهات.

* روائية أردنية

شِعْرِيّة الأَمْكنة في أرضِ السّياد لعَبْد السّلام العُجيْلي

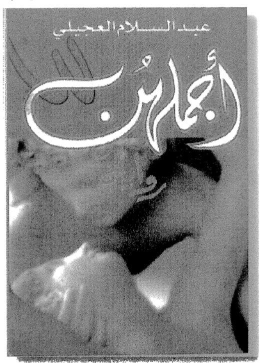
د. إبراهيم خليل *

للمكان في العمل الروائيّ حضورُه، وللإنسان في المكان حضورُه، وللزمان في المكان حضورُه، وللغة قدرة على تجسيد هذا الحضور، وربطه بغيْره من عناصر الخطاب الروائي ربطاً يجعلُ منه نسيجاً متشابكاً، مُحكم التلاحم، والتماسك، شديد الاتساق، والترابط. وهذا النسيج المتواشج هو الرواية التي تروي لنا حوادثها بأسلوب خاصّ يتباينُ من كاتب لآخر. وإذا تأملنا المكان الروائيّ وجدنا أنه هو الذي يمثل البعد الماديّ الواقعيّ للنص، وهو الفضاء الذي تجري فيه، لا عليه، الحوادث(١). ولا نبالغ إذا قلنا: إنّ المكان يعدّ في مقدمة العناصر، والأركان الأولية، التي يقوم عليها البناء السّرديّ، سواء أكان هذا السرْدُ قصّة قصيرة، أم قصّة طويلة، أم روايـــة(٢)



فللمكان قدرةٌ على التأثير في تصوير الأشْخاص، وحبك الحوادث، مثلما للشخصيات أثرٌ في صياغة المبْنى الحكائيّ للرواية. فالتفاعل بيْن الأمكنة، والشخوص، شيءٌ دائمٌ ومستمرٌ في الرواية، مثلما هو دائمٌ، ومستمر " في الحياة. فتكوين المكان، وما يعروه من تغيّر في بعْض الأحيان، يؤثر تأثيرا كبيراً في تكوين الشخوص، وقد يكون وصف الأمكنة من الدوافع التي تجعلنا نفهم الأسرار العميقة للشخصية الروائية.(٣) فهو لا يقتصرُ على كونه فضاءً تقع فيه الحوادث، وإنما يؤدى دوراً حيويّاً في مستوى الفهم، والتفسير، والقراءة النقدية(٤). لذا يمكن النظر إلى المكان الروائي من حيث هو مدخل من المداخل المتعدّدة التي يتمّ من خلالها النظرُ في عالم الرواية، والوقوف على مراميه، ومدلولاته العميقة، ورموزه، وما فيه من جماليات الوصْف إلى جانب جماليّات السّرْد القصصي(٥)

والمعروفُ أنّ تحليل دلالات الأمكنة في السّرد الروائيّ يساعدنا على معرفة ما يريد الروائي إيصاله إلى المتلقى(٦)؛ ففي رواية الذاكرة المستباحة لمؤنس الرزاز تمكنا من معرفة البعد الطبقي لشخصية عبد الرحيم الأمين، وهي شخصية البطل في الرواية، من اختيار المؤلف لمكان معيّن في أحد أحياء عمان القريبة من موقع الكلية العلمية الإسلامية، وقريبا من الدوّار الأول. علاوة على أن اختيار ابنة عبد الرحيم للإقامة في أمريكيا، بدلا من الأردن، ينمّ عن أنّ الحركة السياسية، أو الحزبية التي كان الأبُ عبد الرحيم أحد أعمدتها المخلصين، قد آلت إلى التفكك والتشرذم، ولم تقمْ لها قائمة بعد أن خان حملة الشعار شعارهم(٧)، أما تركيزغالب هلسا على وصف المكان، ولاسيما في وصفه لجامع قلاوون في رواية البكاء على الأطلال، فغايته



هي التعبيرُ عن هوية البطل الذي ينتمي إلى التاريخ العربي، وتشخيص أحد الأبعاد المهمّة في شخصيته، وهو البعد الثقافي.(٨) ولم يكن اختيار جبرا لوقوع حوادث روايته البحث عن وليد مسعود بين القدس وبغداد وبيروت اختياراً عشوائيا، أو أنه تمّ بمحض الصدفة، ولكنه كان اختياراً واعيا، لكونه يمكّن الكاتب من الإفضاء بمدلولات جديدة عن علاقته هو بالمسألة الفلسطينية، وليلقي بالضوء على الأسباب التي دفعت به دفعاً للهجرة من بيت لحم، والإقامة في بغداد، ثمّ الارتحال في العالم بحثاً عما يجسّد الهوية، ويصون الذات. ففي كل زاوية، وفي كل طريق، وشارع، وكهف، وقطعة أرض بريّة، تم الكلام عليها، أو الإشارة إليها، ثمة ما يرمز إليه الكاتب، ويوحي به من بعيد. ينسحب هذا على رواية السفينة مثلما ينسحب على رواية يوميات سراب عفان.(٩)

وفي مجال الكلام على المكان في الرواية قسّم غالب هلسا الأمكنة إلى أنواع ثلاثة هي:

١. المكان المجازي، وهو المكان الذي لا يتمتّع بوجود حقيقيّ، بل هو أقرب إلى الافتراض، وهو مجرّدُ فضاء تقع، أو تدور فيه الحوادث، مثل خشبة مسرح يتحرك فوقها الممثلون.

٢. المكان الهندسي، وهو المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية، واستقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دورٌ في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى.

٣. المكان المعيش، وهو الذي يستطيع أن يثير لدى القارىء ذاكرة مكانه هو، فهو مكانٌ عاش الروائي فيه، ثم انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعد أنْ ابتعد عنه(١٠).

وفي رواية أرض السيّاد لعبد السلام العجيلي(١١) يتجلى لنا المكان بالمعنى الأول والثاني والثالث . ولعل عنوان الرواية أرض السيّاد، هو الإشارة الأولى، والعتبة النصية المفضية إلى فضاء المعنى في هذا العمل الواقعي. فاختياره لمكان قرويّ – ريفيّ، في

عنوان الرواية أرض السيّاد هو الإشارة الأولى والعتبة النصية المفضية إلى فضاء المعنى في هذا العمل الواقعي

شمال القطر العربي السوري، على مسافة قريبة من حلب، فضاءً لمجريات الحوادث، والموازنة المتكررة بين الريف والمدينة: دمشق تارةً، وحلب طوراً، والموازنة المتكرّرة بين الحاضر والماضي السحيق من خلال الوصف المكثف للقلعة، والسرايا المعروفة بسراي إسماعيل باشا، وغيرها.. ذلك كله يؤكد نزوع المؤلف العُجيلي لدفع القارىء دفعاً نحو الدخول في عالم هذه الأمكنة، والرغبة في استذكار الكثير مما يتصل بها، وبالشخوص. على أننا قبْيْل المضيّ في تأمّل ما رسمته ريشة العجيلي من لوحات للمكان، لا مندوحة لنا من الإلمام بسياق الحوادث في الرواية، سعياً منا لوضع القارىء – أولا – في أجواء النص.

أجواء النص:

تبدأ الرواية باتجاه المهندس حديث التعيين، والتخرج، أنور شاكر، بواسطة سيارة من نوع بولمان رفقة عدد من الركاب إلى حلب للالتحاق بعمله هناك في المركز الزراعي(١٢). وفي هذه الرحلة التي تمتدّ لساعات تتداعى الكثير من الأفكار والصورُ عن المكان الذي يرتاده بطل الرواية للمرة الأولى. ففي الوقت الذي تجتاح ذاكرته صورٌ أخرى من لقائه الأخير بخطيبته سميرة، ووداعه لها في باحة الجامعة.(١٣) دون أنْ تنجح المجلة التي يحتضنها بين يديه في انتزاعه من جوّ الذكريات، يقوم جاره باستعارة المجلة، وجرّه إلى الاشتراك في حوار قصير يتمخّض لاحقا عن علاقة طيّبة بين المحامي شكيب مجد الدين – وهو محام مشهور في حلب – والمهندس أنور شاكر(١٤).

ويكتب المهندس لخطيبته رسالة يتحول فيها الراوي الذي عرفناه في الاستهلال راويا كليّ العلم، يروى الحوادث بعد وقوعها، إلى راوٍ مشارك هو المهندس أنور نفسه، في رؤية سرديّة مصاحبة لوقوع ما يروي.(١٥) في تلك الرسالة يروي أنور ما كان من شأن السيدة (شاهناز)، زوج الحاج نعمان، صديق أبيه، الذي لم يجده في المنزل عند زيارته له في حلب. وكانت تلك الزيارة هي الشرارة الأولى التي ستضيء، فيما بعد، أسرار العلاقة التي نشأت بين المهندس وتلك المرأة، وابنتها دلال، وابنها ربيع، فضلا عن الحاج نعمان نفسه، وتأثير ذلك كله في علاقته بالمحامي الذي لم يدّخر جهداً في تقديم النصح له. ومع ذلك فإن مثل هذه البدايات تعدّ من وجهة نظر النقد حافزا يستدعي توقع حوادث أخرى(١٦) غير أن المهندس أنور سرعان ما تتوطد علاقته بالمهندس صبحي (أبي منير) زميله في المركز الزراعي. وفي المركز يتعرف المهندس أنور على عائلة أبي منير، وعلى المدير المهندس فياض، وعلى آخرين ممن يفدون إلى المركز حيث المرآب الذي غدا أنور شاكر مديراً له، وهو مرآب يزدحم بالآلات الزراعية، والبلدوزرات، والجرّارات، وغيره. وممّن تعرّف عليهم، وعلى سيرتهم غير العطرة، المدعو أمير غزلان الذي يشكو منه الفلاحون، وفقراء قرية السيّاد بعد أن قادته أطماعه لإغلاق الطريق التي يسلكونها هم وأبناؤهم ومواشيهم إلى أراضيهم الزراعية التي ما تزال في أيديهم ولم تصرْ بَعْدُ لملكية غزلان هذا.(١٧) وقد كان وقوف البطل على هذه المشكلة في بدء التحاقه بالمركز حافزا يحثه على معرفة جليّة الأمر، ليكتب في رسائله إلى خطيبته بما اكتشفه من غبن لحق بتلك الفئة الفقيرة(١٨) وقد حدّثها في بعض تلك الرسائل عن السيّاد، وعن أمير غزلان الذي ابتاع الأراضي منهم بثمن بخس لا يكاد يذكر، وباعها للدولة بثمن خياليّ. (١٩)

وتتواصل بعد ذلك زياراته لحلب، ولمنزل الحاج نعمان الديرياني، راغبا أولا في إنفاذ وصية أبيه شاكر عرفان، والتعرّف إلى ربيع ابن الحاج نعمان ثانياً، والاستئناس في غربته عن الشام بصداقة أفراد الأسرة، ولا سيّما السيدة

ربة البيت التي تعطف عليه عطفا يفوق عطفها على أبنائها من جهة ثالثة. ولكنه مع ذلك لم يستطع أن يلتقي ربيع ولا الحاجّ مما جعله يجد في صحبة المحامي شكيب مجد الدين تعويضا عن خسارته تلك..(٢٠) ولا سيما ما أبداه المحامي من اهتمام بحكاية أصحاب أرض السيّاد، ومشكلتهم مع الوجيه المستغل أميرغزلان. (٢١) ففي هذه الزيارة ألفى المهندس أنور فرصة كافية لإثارة الموضوع أمام محام يعرف القوانين والأنظمة معرفة جيدة. وهذا المحامي بدوره يبدي ما هو أكثر من الاهتمام بالموضوع، على الرغم من وصفه للمسألة وصفا يعدّها ضرباً من التحرّش والتدخل في شؤون الآخرين..(٢٢) وفي موضع ثان يصف كلام المهندس أنور بأنه تجاوز للصلاحيات، وانتحال " للسلطة.(٢٣) ومع ذلك يعدُه إنْ هو توصل إلى معلومات، ومستندات مفيدة، أنْ يتدخل في الموضوع في الوقت المناسب(٢٤).

وتتكرر زيارات أنور لحلب، وتعده شهناز بمفاجأة، لا تعدو أن تكون سهرة تنقل الفتى الدمشقي من أجواء المدينة إلى أجواء الطرب الشرقي في سرايا إسماعيل باشا التي تقع قريبة جدا من قلعة حلب، وهي القلعة التي زارها أنور عندما كان طالباً في الجامعة، لكن تلك الزيارة لم تكن في المقام المناسب.(٢٥) وفي تلك السراي يقضي أنور ليلة من ليالي العمر قلّ أن يجود بمثلها الزمان، يمتع فيها نظره أولا بمناظر البناء الهندسي العتيق، والزخارف المحفورة في الخشب، ويمتع سمعه بالغناء الشرقي من صبري أفندي، والكلمات التي تتضمّنها الأغاني وهي من ريّق الشعر العربي الصافي، ويمتع سمْعه أيضا بالموسيقى التي تنفذ بأثرها في أعماق الروح، فتشغل السامع عن نفسه، وهو يتمايل منتشيا مهتزا مع الإيقاع، تضاف إلى ذلك كله العشرة، والصحبة، التي تتألف من السيدة (شهناز) بأناقتها الأوروبية، ودلال ؛ الابنة، والخطيب سهيل، وربيع، فضلا عن أشخاص آخرين اعتادوا التجمع في السراي التي آلت ملكية أجزاء منها لصديق العائلة أبي محمود (الحاج عبد الله). وهذا بالطبع يمثل مادة شائقة لرسالة جديدة يبعث بها أنور لخطيبته سميرة.(٢٦).

وفي الفصل الثاني والثالث من الرواية تتجه الحوادث اتجاهاً آخر، فبدلا من التركيز على سهرةً أنور في قلعة حلب، والسراي، يتم التركيز على المشكلة التي نشأت بين أهل قرية السيّاد وأمير غزلان إثرَ قيامه بإغلاق الطريق التي كانوا يستخدمونها منذ زمن طويل في غدوّهم ورواحهم من وإلى أراضيهم الزراعية(٢٧). وتغدو القضية كما لو كانت قضية أبي منير (صبحي) وأنور، وبعد عرض المسألة على المدير المهندس فياض يقوم الرجلان بزيارة إلى مصنع الزيوت الغذائية الذي أنشأه غزلان على الأرض التي ابتاعها بطريقة غير شريفة غمط فيها الفلاحين من السيّاد حقوقهم، وبعد المفاوضة التي جرت بينهم اضطر أمير غزلان إلى تغيير موقفه من الطريق، ولكنه تمكن عن طريق صديقه ذي النفوذ الواسع علي بيك من إحباط الهدف الذي وضعه كل من المهندس صبحي والمهندس أنورنصب عينيهما. هذا على الرغم من أن المهندسيْن استطاعا التوصل إلى وثائق تدين أمير غزلان. وبدلا من متابعة القضية لتحصيل حقوق الفلاحين نجد السيّد علي بيك، باتفاق مع المدير المهندس فياض، وبعض المسؤولين في العاصمة، ينجح في نقل المهندس أنور إلى الشام بحجّة أنّ موقع عمله الجديد سيكون قريبا من أسرته ومن خطيبته، وتطوى القضية عند هذا الحد. ويظل أصحاب الأرض التي أخذت منهم عنوة أو سُدّت في وجوههم الطريق إلى استصلاح أرضهم الزراعية لمعاناتهم المستمرة، فيما يبقى الفساد يحقق مكاسب جديدة من خلال الإشارة إلى منصب جديد يُعيّن فيه المهندس فياض، فقد قيل إنه سيصبح معاونا للوزير. أما أنور، ومن هم على شاكلته، فلا يمثلون في رأي علي بيك إلا شباناً متحمّسين يعرقلون التطور الاقتصادي، ويقفون في وجه المشاريع التي يسعى لتحقيقها رجال الأعمال المنتجون، بحجة تطبيق التخطيط الاشتراكي، والتمسك بحقوق الطبقات الفقيرة. (٢٨) وتنتهي الرواية برسائل ختامية يبعث بها المحامي شكيب مجد الدين، وأخرى من المهندس صبحي زيدان، وثالثة من أسمهان، إلى المهندس أنور في دمشق، يخبرونه فيها أن المركز قرر منع الفلاحين من استخدام الطريق، وبذلك يكون قد تحقق لأمير غزلان ما كان يسعى له، وهو الاستيلاء على مزيد من الأرض.(٢٩)

> للمكان وهو الفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه الشخوص والحوادث دلالات كثيرة يوظفها الكاتب في القصة

البنية المكانية للرواية:

من المعروف أن للمكان، وهو الفضاء الذي تتحرّك فيه الشخوص، وتجري فيه الحوادث، ويخترقه الزمن الحكائي، دلالاتٌ كثيرةٌ يوظفها الكاتب في القصة والرواية، لتنقل للقارىء بطريقة غير مباشرة ما يتجنب ذكره صراحةً أو تحديداً. فعلى سبيل المثال تعد إشارة ألبير كامو إلى مدينة وهران في روايته الموسومة بعنوان الطاعون من حيث هي مدينة بلا حمام وبلا أشجار وبلا حدائق، إشارة ذات مغزى، وهو نزول العقاب بالشخصية الرئيسة في الرواية، إذ من المعروف أن المرضى بالطاعون لا يحق لهم الخروج من الفضاء الذي يصابون فيه لغيره.(٣٠) ولا يقتصر الاهتمام بالمكان على المدينة، أو على ما تعبّر عنه من معاناة الشخوص، وإنما قد يلجأ الكاتب إلى إدارة الحوادث في عربة قطار تتحرك بسرعة بين موقعين متباعدين، مثلما نجد في رواية العدول لميشال بوتور(٣١). وقد تجري الحوادث في حيّ مثلما نرى في زقاق المدق، أو السمان والخريف، أو خان الخليلي لنجيب محفوظ(٣٢). وقد تجري في سفينة تمخر عباب البحر مثلما هي رواية الرب لم يسترح في اليوم السابع لرشاد أبو شاور(٣٣) والسفينة لجبرا إبراهيم جبرا(٣٤). وقد يكون الفضاء الروائي متمثلا في قرية أو في هضبة أو في مركز اجتماعي. وفي رواية أرض السيّاد للعجيلي ثمة بنية مكانية تسيطر



عليها الطرق والممرات والأزقة والخروج عادة من المركز أو من المنزل أو الفندق أو المكتب نحو أمكنة أخرى أكثر انفتاحا على الأفق الخارجي، فهو قليلا ما يلبث في بيت، أو في غرفة في فندق، أو في مسكن للبطل في مبنى سكني من طابق أو اثنين. وإذا قام البطل بزيارة لأحد الأشخاص، أو غادر المركز رقم ٦ إلى حلب لإصلاح بعض الآليات، فقليلا ما يرافقه الراوي إلى المنزل أو الفندق أو المطعم أو مكتب المحامي شكيب مجد الدين. وهذه ظاهرة تلفت الانتباه إلى أنّ الكاتب يفرّ فرارا من الأمكنة المغلقة التي تلقي الضوء على بعض الأشخاص إلى الأمكنة المفتوحة التي تشهد حركة غير فرديّة على الدوام، وتجعل المشهد السردي يوحي بأمكنة أخرى يستطيع أن يتخيل القارىء علاقتها بالأمكنة المذكورة.

ففي كلامه الموجز عن باحة الجامعة وإشارته السريعة لشجرة السنديان: « في هذه المرة ككل مرة، تحت السنديانة، على المقعد الذي شققت الأيام أصابعه الخشبية، وأحالت الريح والأمطار دهانه الأخضر بنياً في أماكن، وأسود في أماكن أخرى(٣٥) » نجد إيحاءات مضمرة في تلك الكلمات المحدودة. فهي توحي بأنّ لقاء أنور بسميرة لم يكن الأول ولا الأخير. بل سبقته لقاءات تمّت على هذا المقعد بالذات، حتى إن الرّاوي والبطل كليهما يرقبان تغيّر لون هذا المقعد وما تركته الطبيعة من أثر في طلائه الأخضر، وما في قوائمه الخشبية من تشقق بفعل الزمن والاستعمال. فما الذي تدل عليه البقع السود، والبقع البنيّة من معنى، إنْ لم يكن قِدَم هذا المقعد، وتزامن هذا التغيير مع اللقاءات المتكررة لأنور وسميرة.

ومن هذا النسق المكاني تجيء الطريق التي قطعها أنور شاكر في سيارة البولمان إلى جانب المحامي شكيب مجد الدين وآخرين. فعلى مدار الزمن الذي استغرقته الرحلة من دمشق إلى حلب وأنور يرقب المسافات على جانبي الشارع. وهذه الطريق بطبيعة الحال توحي للقارىء بأمكنة أخرى لا يذكرها الراوي. فقد راحت عينا البطل تركضان على السهول الفسيحة تارة، وفي الآفاق الممتدة على مدى نظره تارة أخرى، تخالط ذلك تصورات عن الماضي وأخرى عن المستقبل، ولا سيّما عن مركز عمله الذي هو ذاهب إليه، وهو مركز الاستصلاح، والبقعة النائية، والرسالة التي يحتفظ بها من أبيه شاكر عرفان إلى صديقه الحاج نعمان الديرباني في حلب.

في حلب ثمة ما يشغل البطل عن نفسه فهو يكتب لسميرة متأثرا بأجواء المدينة التي تختلف أناسا وبيئة عن دمشق

وفي حلب ثمة ما يشغل البطل عن نفسه، فهو يكتب لسميرة متأثرا بأجواء هذه المدينة التي تختلف أناسا وبيئة عن دمشق. فهي مدينة كبيرة، عريضة الشوارع، متسقة الأبنية، خلافا لمركز الاستصلاح الذي يقع على هوامش قرية بدائية نائية أين هي من حلب؟(٣٦) وفي يوم واحد يستطيع مجالسة نساء ثلاث يصفهنّ جميعاً بأنهن في غاية الجمال واللطف والظرف. مما يوغر صدر سميرة غيْرة (٣٧). والمنازل التي تتاح له فرصة الاطلاع عليها دون أن يقيم فيها في حلب، وهي منازل فخمة. فبيت الحاج نعمان بيت كبير فيه صالون واسع، تزدحم فيه قطع من الأثاث الذي ينم على الترف(٣٨). ترف ينسجم انسجاماً كبيرا مع أناقة ساكنيه اللافتة للنظر(٣٩).

وحلب المدينة هي أيضا حلب التاريخ، والثقافة، والحضارة. ويذكر الراوي من شأن هذه المدينة ما يذكر البطل بالماضي، فقبل ثلاث من السنين زار حلب والقلعة زيارة خاطفة في رحلة جامعية غير أنه لم ير منها إلا ما رآه من منزل الحاج نعمان، نظرة سريعة لا أكثر. وعندما تلوح بارقة أمل لتجديد الزيارة لا يمانع. وهنا يتأنى الكاتب العجيلي في وصف علاقة البطل بالمكان.

فوجيء أنور شاكر بالسيدة شاهناز وابنتها دلال وابنها ربيع وصهرها سهيل يدعونه إلى زيارة للقلعة، ولم يتردد في قبول الدعوة. فما الذي يبقيه في حجرة عارية الجدران في الفندق؟ والقلعة، مثلما يحدّد لنا موقعها المؤلف، تقع في قلب حارة من حارات حلب القديمة. وتركيز الكاتب على وصف هذا الجزء من المدينة بالقديم له مغزاه، فهو يريد مزج الحاضر بالماضي العريق. ولا سيما عن طريق الوصف الدقيق للأزقة الضيقة المتعرجة(٤٠). ومما يترجم هذا الشعور عند أنور الوصف الذي أورده المؤلف لمشهد القلعة عن طريق الحوار الداخلي بين أنور ونفسه، وهو الحوار الذي تصرف الراوي فيه تصرفا لا يخلو من معنىً: « هيكل القلعة الشامخ وسورها المقطع بأبراجه، يلقي على السفح أمامه ظلالاً مسننة، وهي ظلال تنشأ بسبب انعكاس ضوء القمر الذي يظهر في كبد السماء »(٤١)

وهذه الدهشة لا تقاس بدهشة البطل عندما يزور لأول مرة سراي إسماعيل باشا. فقد حرص الكاتب العُجَيْلي على وصف هذه السراي، وترك الدعوة تمضي به لقضاء ليلة العمر بين جدران الماضي العريق وأروقة الموسيقى، وأبهاء الغناء الشرقي الأصيل على أنغام الآلات الموسيقية والأصوات العذبة والكلمات الشعرية الرقيقة. ففي سراي إسماعيل باشا الذي حكم حلب منذ قرن من الزمن قاعة وإيوان وإسطبل للخيول وجناح للمعالف وجناح للنساء يسمّيه الكاتب (الحَرَمْلك) وقباب، وأقبية مزخرفة بالجصّ والخشب المحفور والمنقوش بالزخارف العربية الجذابة التي تخلب الأبصار، وتذهل القلوب. وعلى لسان أحد أبطال الرواية، وهو سهيل، خطيب دلال، يستذكر المؤلف الماضي: يتوسط جدار الإسطبل باب " حديدي " مغلق، وراءه معالف الخيل، ومساق متعددة للماء يستقل بعضها عن بعضٍ، وقد تحول قسم من ذلك الإسطبل مستودعا لمنتجات أحد معامل الصابون، في حين تحول جناح آخر كان قبيل وفاة الباشا مقراً لحرسه إلى مستودع للفحم. وهذه السّراي آلت ملكيتها لرجل يكنى بأبي محمود، واسمه الحاج عبد الله، كان في الماضي حجّارا، أي قاطع أحجار من تلك التي تستخدم في البناء قبل

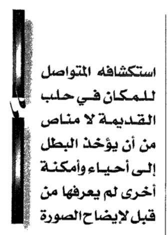


أن يعرف أهالي حلب الباطون المسلح (٤٢)».

تذكرنا هذه النعوت للسراي بالفارق الكبير بين الحاضر الذي امتهن الفن المعماري الأنيق فجعل منه مستودعات للفحم والصابون، بما توحي به هذه المواد من الاتساخ، بعد أن كان في الماضي مركزا للإشعاع الفنّي والجمالي الذي يخاطب الحسّ المرهف، والشعور الرقيق. وفي إشارة الكاتب إلى الحاج عبدالله الذي كان قاطع أحجار بنيت منها البيوت الرائعة التي تشهد على عظمة الماضي، أصبح بعد ذلك الماضي المهني الرفيع لا هم لديه إلا اقتناء البيوت والمتاجرة بما كان فيها من التحف والخشب الزخرفي.كأن ظهور الإسمنت لم يبق له من ماضيه إلا ذلك المجد الداثر، والأمس الدفين.

لقد حملت إشارة المؤلف إلى إغراء المال، وهو الدافع الذي كان وراء بيع ما كان في السراي من الخشب المزخرف اللاصق ببعض السقوف والجدران لتاجر لبناني من هواة الآثار والتحف، تعبيراً مجازياً عن استبدال النقود بجلّ ما في حياتنا اليوم من قيم، ولذا بدا السراي لأنور في الأمكنة التي اقتلعت منها الألواح مشوها مثل ماضينا المشوه، وحاضرنا الزائف(٤٣). فمشاهدة ذلك التشويه يذكره بالبيوت الشامية العتيقة التي ترتفع الأصوات هذه الأيام منادية بضرورة الحفاظ عليها من عبث الجاهلين بقيمتها، وجشع متصيدي التحف الأثرية(٤٤). وهذا يؤكد أن الكاتب في وصفه للأماكن التي انتقل إليها بطل الرواية لا يصف المشهد المكاني وصفا عشوائيا وإنما يحرص على جعل هذا الوصف صورة من صور التعبير المجازي عن أفكار البطل، ومشاعره تجاه العالم الذي يراه، ويحسّ به، ويتذوقه عن طريق الحواس: اللمس والشم والذوق والبصر والبصيرة. مما يؤكد أن الأمكنة في جل الأحوال لا تختلف عن أي بنية تعبيرية رامزة أو صريحة مباشرة يستخدمها الروائي استخداماً يتيح له أن يقدم لنا صورة وهمية للحياة مثلما يؤكد كل من رينيه ويلك وأوستن ورن(٤٥).

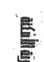
ومن المعروف أن الناس يتوقون إلى رؤية الأمكنة القديمة الأثرية وقد دبت فيها الحياة من جديد. ولا يكاد أحد من الناس يزور مكانا من هذا القبيل إلا وتضج في أعماقه الأسئلة عن ماضي هذا الأثر، وكيف كانت الحياة تسير فيه؟ ويتمنّى لو أنه يستطيع أن يرى الحياة وقد عادت تضطرب فيه بجل ما فيها من حركة وصخب. وعبد السلام العجيلي باختياره لسراي إسماعيل باشا، والإيوان بالذات، لتصوير الحياة وقد دبت في هذا المكان عن طريق الغناء والموسيقى والسهر الذي يمتد إلى الهزيع الأخير من الليل، إنما يشير - بطريقة غير مباشرة - لنظرته الفكرية والفلسفية للحياة، وعلاقة الإنسان الحي بالزمان والمكان. فنحن نستطيع بشيء من الحرص، لا يكلف كثيرا، أن نصل الحاضر بالماضي، وأن نمد قوساً طرفه بأيدينا وطرفه الآخر في الماضي العريق. ففي ذلك الضوء الساطع الذي يضيء جنبات الإيوان في السراي يبصر أنور ومن معه قاعة فسيحة الجنبات، مرتفعة السقف، يتصدرها إيوان مرتفع، مملوءة حضوراً توزعوا بين قلب الإيوان وجنبات القاعة. كان ذلك في عيني أنور مفاجأة انشق عنها المكان بعد مسيرهم الطويل في أزقة ضيقة شاحبة الأنوار، وتجولهم الحذر في ممرّات الحرملك المعتمة(٤٦).



استكشافه المتواصل للمكان في حلب القديمة لا مناص من أن يؤخذ البطل إلى أحياء وأمكنة أخرى لم يعرفها من قبل لإيضاح الصورة

لقد جعل المؤلف العجيلي من معارضة العتمة بالضوء الساطع، والأزقة بالقاعة الفسيحة، والحرملك الخرب بالإيوان الذي تصطخب فيه الحياة من جديد، مفارقة تعبر عن أن المكان وعلاقة الإنسان به يمكن أن تكون أداة للتعبير عن رؤية البطل للحياة. فالمهندس أنور شاكر تغمره الدهشة وهو يرى هذا كله. فأين هو من تلك البقعة النائية في المركز، وأين هو من تلك القرية المسماة قرية السيّاد؟ وأين هو من تلك الأرض التي يتنازع عليها أمير غزلان والأهالي؟ لقد استطاع التكالب على المادة أن يحول الماضي إلى ماض مشوه، والأرض إلى بؤرة صراع. مع أنّ بالمستطاع وصل الحاضر بالماضي، وتحويل العالم الذي نعيش فيه إلى فردوس أرضي كذلك الذي يشهده السّراي؟

وفي استكشافه المتواصل للمكان في حلب القديمة لا مناص من أن يؤخذ البطل إلى أحياء وأمكنة أخرى لم يعرفها من قبل لكي تكون الصورة واضحة، و المشهد كاملا. وعلى هذا الأساس تم اختيار القيسرية العلبية هدفا لزيارة أخرى وسهرة جديدة يدعى إليها أنور البطل الذي لا يتردد في قبول الدعوة لا سيما إذا كان وراءها موقع جديد تتاح له زيارته برفقة طيبة: شاهناز ودلال وربيع وآخرين. ويتم التركيز على أن هذه القيسرية من المعالم العريقة في حلب التي لم يطالها التغيير، لا في الاستعمال، ولا في البناء. فقد شيدت «بأحجار ضخمة متينة مقاومة، بناها أجداد الأجداد، وظلت سالمة ليسكنها ويستعملها الأبناء والحفدة. وليست كبيوت الطين والتبن في حارات دمشق «(٤٧). والقيسرية غالباً ما تنفتح على ساحة تحيط بها الحوانيت المبنية على طابقين، وفي الأرضي منها دكاكين تباع فيها البضائع بالمفرق، وفي العليا مكاتب التجار المعتبرين، ومخازن لبيع البضائع بالجملة. وفي الطريق إلى القيسارية العلبية لا بد من عبور قسطل الحجارين، وخان الحرير، وهو اسم يطلق على بقعة مفتوحة فيها أطلال خان قديم طمسته العمائر الجديدة ذات الطوابق المتعددة(٤٨). ومثل خان الحرير ثمة خان آخر باسم خان البنادقة - نسبة إلى البندقية(٤٩). خان البنادقة هذا سمي بذلك الاسم لأن الذين استعملوه كانوا من التجار الذين قدموا إلى حلب من البندقية المدينة الإيطالية المشهورة، وهو حي متصل باسواق ذات سقوف مغلقة بالكامل إلا من فتحات يحدق فيها بطل الرواية ليرى ما ينفذ منها من الأضواء وما تقوم به من وظيفة في تبديل الهواء. وأول تلك الأسواق ذلك الذي يسمى سوق السقطية، وبعده سوق العطارين، والذراع، والزّرَب،



والصاغة، والخيطان، وأخيراً سوق الحبال ثم خان النحاس وخان الجمرك وهي أسواق وخانات لحاسة الشم فيها نصيب أكبر من نصيب حاستي السمع والبصر(٥٠). « فثمة روائح تنبعث من شرائح اللحم المشوي، وأخرى من الألبان الطازجة في العلب المكشوفة، وأخرى من الخضر الغضة والفواكه المكومة على مساطب في جانبي السوق. والرائحة الأذكى هي التي تعبق في سوق العطارين، فهي – أي السوق – مكتظة بأكوام الصابون البلدي، والأعشاب، الطرية منها والجافة، وأنواع التوابل، والبهارات، والأفاويه، مما يذكر البطل بسوق البزورية في دمشق.. بين ميدان مدحت باشا وقصر العظم.(٥١)»

وإذا كان وكد الكاتب الروائي هو أن يقدم لنا عالما وهميا مطابقا للعالم الذي نعيش فيه ونحيا، فإن لجوء العجيلي إلى دغدغة حواس القارئ بهذه الرؤى لعالم المدينة الذي ما زال حتى اللحظة يحتفظ بحيويته، وبما يثيره في الحواس من روابط، وذكريات، يساعد مساعدة كبيرة كلا من القارئ، والدارس، على الاندماج في هذا الكون الذي يصوره، إذ يستحيل المشهد السّردي إلى رؤيا، أو حلم، يتمنى القارئ ألا يستيقظ منه... شأنه في ذلك شأن البطل، والراوي، على سواء. ولزيادة الإحْساس بهذا الترابط بين العالم الوهمي الذي يصوّره المؤلف ويندمج فيه البطل، نقف ُعلى هذه الصورة الطريفة لحارة السّفاحية: « طريق السفاحية مرصوفة بحجارة مربّعة وغير مستوية كأنها بعريها من الإسفلت الذي فرشت به الشوارع المجاورة، و الطريق حول القلعة، تشير إلى أنّ الحي الذي يخترقه أنور ينتمي إلى عالم آخر وزمن آخر. وكأن الدرب تضيق كلما تقدم فيه السائر، وتزداد ظلمته بتباعد المصابيح المعلقة في زوايا الأزقة المتفرعة منه.(٥٢) » وهذا مكان يزوره البطل للمرة الأولى بعد تلك الليلة التي قضاها في سراي إسماعيل باشا ليكتشف أن هذه الحارة أقدم بكثير من حي الفرافرة الذي تقع فيه السراي فيزداد ولعا بالأحياء الشعبية القديمة.(٥٣)

ولا ريب في أنّ الكاتب في هذه الرواية يبدو وكأنه ملحوفٌ بحبّ الأمكنة القديمة والأحياء الشعبية والآثار الدارسة التي ما تزال تحتفظ ُببعض ما كانت تتميز به من الفن الرفيع الناطق بالجمال الخارق البديع. فروايته بالتعبير المجازي الذي استخدمه أحدهم(٥٤) رواية تبكي على الأطلال على طرائق شعراء العصر الجاهلي والإسلامي. فعندما يشاهد أنور القلعة وهو في طريقه إلى (السفاحية) يراها مرسومة بالنورعلى سواد السماء، وفوق سواد الطريق حول القلعة. ويبدو له سور القلعة المدوّر الذي يطوق سفح تلها بصخوره المصفارة تحت الضوء الساطع، كسوار ذهبي يحيط بزند أسمر عبْل ، وأما حجارة الأبراج البارزة فوق الجدّار، والفتحات في تلك الأبراج، فقد تصورها حجارةً كريمة بين لامعة، وكامدة، مغروسة في السوار الذهبي(٥٥).

تلك هي نظرة البطل لأطلال الماضي، وذلك هو شعوره الذي لا يخفى في تحسره على ذلك الماضي وما آل إليه المكان الذي هو تجسيد للزمن الغابر بمعنىً من المعاني، وتجسيد لقيم الحياة التي أصبحت الآن عرضة للمساومة، والصراع عليها بين من يريد الاحتفاظ بها أو التخلي عنها، بل المتاجرة بها لقاء حفنة من المال يتمتع بها في مكاتب فخمة، وأثاث ينمّ على ترف، وسيارات فارهة، وبنايات متعددة الطوابق لا هندسة فيها ولا معمار ولا ذوق.

المفارقة في المكان:

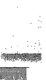
مما سبق يتضح للقارئ أن الكاتب لم يترك البعد الهندسي للمكان دون أن يأخذه بالاعتبار، ولا تناول المكان في معزل عن البعد الزمني، فالقارئ يلاحظ شدة ارتباط الوصف للقلعة، أو للقيسرية، أو للسراي، بما فيها من أبهاء وأروقة وقاعات فساح، بالزمن الذي يخترقه على نحو ما، ويخالطه، في تركيب يصعب التفريق فيه بين ما هو زمني حكائي ووصفي سردي. إلى ذلك جمع المؤلف العجيلي في روايته هذه بين المكان وموضوع الحنين، والذكريات، صحيحٌ أن أنور شاكر لم يغادر هذه الأمكنة على نحو يبعث في نفسه الحنين إليها، ولكنه يظل، على الدوام، يوازن بين الأمكنة التي يشاهدها ويتنقل مغتبطا بين جوانبها، وتلك التي يعيش فيها في دمشق تارة، أو في مركز الاستصلاح تارة أخرى. وهنا تكمن المفارقة التي يحرص عليها الكاتب لزيادة الإحساس بالاختلاف والصراع في الرواية.

على أن المفارقة الروائية ليست في الزمن وحده، مثلما يظنّ بعض الدارسين، والنقدة،(٥٦) وربما كانت المفارقة أوضح في المكان منها في الزمن. ففي رواية أنت منذ اليوم لتيسيرسبول (١٩٦٨) اتضحت المفارقة في تصويره لبعض الحوادث في الجسر على نهر الأردن، وبعضها في بار بمدينة دمشق، فكل من المكانين يمثل موقفا تهكميًا من وجهة نظر الراوي(٥٧). فأشخاص في البار يلهون وآخرون يموتون، وتنتشر رائحة الجيف الكريهة في تعبير رمزي عن الهزيمة(٥٨). ولم تفارق هذه التقنية الروائيين في تصويرهم لعوالمهم الوهميّة، فمقابل زقاق المدق ثمة حي حديث هو جاردن سيتي. ومقابل عطفة الصيرفي في رواية اللص والكلاب هناك كلام عن الشارع الذي يقيم فيه رؤوف علوان. ومقابل المدينة الصاخبة في صيادون في شارع ضيق لجبرا ثمة البلدة الصغيرة (بيت لحم) التي لا تختلف عن القرى من حيث الهدوء والفطرة(٥٩). وفي أرض السيّاد ثمة مفارقة واضحة في المكان ؛ فمقابل السراي، والقيسرية، والقلعة، وهي أمكنة ذات حضور إيجابي في النص، ثمة أمكنة أخرى تصوّر تهكم الكاتب من الحال التي وصل إليها الواقع اليومي.

فالغرفة التي يقيم فيها أنور، التي من المفروض أن تحتل حيزا كبيرا

لا ريب في أن الكاتب في هذه الرواية يبدو وكأنه ملحوف بحب الأمكنة القديمة والأحياء الشعبية

شعرية الأمكنة


في اهتمامات الراوي، نظرا لاقترانها بالبطل ومركز عمله، ليس ثمة ما يريح: تقول له سميرة في خطابها إليه ردا على خطابه هو « غرفتك في عمارة موظفي مركز الاستصلاح ٦ جدرانها عارية؟ حسناً! بماذا كنت تريدهم أن يزينوها؟ بلوحات فنية من دافنشي؟ تستطيع أن تمارس هوايتك بالرسم على الجدران العارية. لا تنس أنّ شقتنا المقبلة إذا لم يتفضل عمك والدي، وعمي والدك، بإهدائنا بعض الأثاث المحترم؛ فستكون عارية الجدران.. فراتبك كمهندس زراعي – قدّ الدنيا – لا أحسبه يكفي ثمن الخبز والزيتون(٦٠).. » ولم تكن تلك الغرفة التي يقيم فيه أنور إلا قصراً بالموازنة مع غرف أخرى يقيم فيها آخرون في المركز. فقد استخلصها له المهندس صبحي من براثن الأسد مثلما يقولون وهي إلى جانب ذلك صغيرة، تقع في مدخل البناء متعدد الطوابق(٦١).

وهذه الغرفة التي تمثل بالنسبة لأنور ملاذا تعبر عن ذروة الإحساس بالضيق، وانعدام التفاعل مع المكان الذي يفترض فيه أن يكون أليفاً لشخص يريد أن يقضي فيه القسم الأكبر من وقته كل يوم. والمفترض أن يجد فيه الراحة والاستئناس الذي يتوقعه بعد عودته من عمله نهارا في الورش، والمرآب. لكأنّ الكاتب أراد بهذا الوصف الذي تكرر في غير موضع أنْ يعقد مقارنة بين المكان الذي يعيش فيه المهندس أنور والأمكنة الأخرى: منزل الحاج نعمان مثلا، أو مكتب المحامي شكيب، أو منزل المهندس صبحي، أو المكتب الفخم الذي يستخدمه أمير غزلان. فبنظرة سريعة إلى مكتب غزلان هذا نكتشف الفارق الكبير بين المكانين اكتشافا لا يخلو في الحقيقة من تهكم « غرفة كبيرة تتصدرها، قبالة الباب، منضدة عريضة وعالية حجبت وراءها أغلب جسد الجالس فلم يَبِن منه إلا رأسه، وأعلى منكبيه، وحتى حين قام أميرغزلان في وجه زائريه ظل أكثر جسده مختفياً وراء تلك المنضدة لقصَر قامته من ناحية، ولأنه من ناحية أخرى لم ينهض بطوله كله. ظلّ أنور يتأمل في جدران الغرفة الواسعة، وسقفها، وحتى أرضيتها، كالمتعجب من أنه لا يجد في هذه البقعة النائية، والمنقطعة، مكانا بهذا الغنى، وهذا الأثاث، وهذه الزينة.

ومن العبارة الأخيرة تتضح نوايا الروائي العجيلي من تركيزه البين على هذا الوصف، فهو يمهد لسرد الحكاية المتمثلة في موقف أنور من الصراع على أرض السياد، وهو في الوقت ذاته يمثل مفارقة ساخرة يستخلصها القارىء من موازنته بين هذا المكتب والغرفة الحقيرة التي استخلصها المهندس من براثن الأسد. فبين جدران غرفته العارية وأثاث هذا المكتب « الأنيق، المترف، والجدران الملفعة بالخشب الثمين المزين(٦٢)» وسوف يحس القارىء بالمزيد من الفارق عندما يستطلع موقف أنور من هذا المكان « ولمْ يخفِ أنور الشعور الذي أحسّ به عند رؤيته مكتباً بهذه الفخامة في بقعة كل ما فيها أكواخٌ مسبقة الصنع»(٦٣).

لا ريب في أنّ هذا الوصف لمكتب أمير غزلان هو أحد الحوافز التي ستدفع بالحوادث إلى الأمام، غير أنه في الوقت نفسه يشير إلى رغبة الكاتب في إقامة المقارنة بين طبقة وأخرى، فقد توصل إلى هذا الموقف من خلال إشاراته للأمكنة دون أن يقول ما يريده مباشرة. ويتضح هذا وضوحاً أكبر إذا نظر القارىء في المكان المنفتح الآخر الذي تطرق إليه الكاتب وهو: أرض السيّاد، والمرآب، ومنازل الغجر (الحجيات).

فعلى خلاف ما سبق نجد المكان الذي يعيش فيه الغجر من ذوي الحجيّات على هامش الحياة، وإذا قارن القارىء المشهد السردي هنا بالمشهد الذي ذكر عن سراي إسماعيل باشا، والإيوان، وغناء صابر أفندي، والضيوف الساهرين في المكان، يجد الفارق بينهما كبيرا لا يقلّ وضوحا عن الفرق بين المتن والهامش، يقول الراوي واصفا المسرح الذي يستمع فيه الساهرون لأغاني الحجيّات، ويشاهدون الرقص: « فوجيء أنور بمنظر غريب لم يكن يتوقعه، وإن لم يرَ فيه رفاقهُ شيئاً غير عادي، أحس وكأنه في مسرح أضيء أمامه فجأة، ورفعت الستارة فيه عن مجموعة من الممثلين كاملة، كل منهم في دوره التمثيليّ، وأنه هو ورفاقه الثلاثة و السائق، هم المتفرجون الوحيدون على تلك المسرحية. مصدر الضوء كان مصباحاً غازيا من نوع (لوكس) مرفوعا في جانب من البيت، على عمود معدنيّ طويل، ولهيب نار موقدة في نُقرة في وسط البيت.. مجموعة الجالسين يفترشون بساطاً، و لبابيد، أغلبها رثّ، وممزّق، ويتكئون على وسائد صارخة الألوان مطروحة تحت مرافقهم.»(٦٤)

ففي العبارات الأخيرة ما يشي ويوضّح الفقر والبؤس الذي يعيش فيه هؤلاء المهمّشون مقابل الترف الذي تنعم به طبقة الحاج نعمان الديرباني، وعائلته، وأصهاره وضيوفه، والحاج عبد الله، وغيره... من أبناء حلب الشهباء الذين يحاولون وصل الحاضر بالماضي. في حين أنّ هؤلاء الناس الذين يُتندّر في العادة من الكلام عنهم، وعن لهوهم، ولا يُذكرونَ إلا من باب التهكم على الأخرين، أناسٌ لا ماضي لهم مثلما هم لا حاضر لهم. فعندما يقال عن أنور إنه سهر ليلة في مضارب الحجيّات يقال ذلك باعتباره سبة أو شتيمة أو مظهراً من مظاهر السقوط. وكأنّ السيّاد أصحاب الأرض التي بيعت بأبخس الأثمان لأمير غزلان لا يختلفون عن هذه الشريحة الاجتماعية المهمّشة.

فقرية السيّاد « بيوتٌ.. ومنازل متفرقة، واطئة.. جدرانها من لبِن.. نيء.. وسقوفها المستورة بالطّين والأعواد المائلة نحو الأرض تتخلل كتلها المتباعدة بيوت شعَر صغيرة، وخيام مدورة. كأنّ سكانَ هذه الأخيرة لا يملكون ما يبنون به بيوتاً ثابتة. »(٦٥) ولكي نلاحظ الفارق لا بد من أن نتذكر الوصف السابق لأثاث منزل الحاج نعمان أولا، ومنزل المهندس صبحي، والمكتب

الغرفة التي تمثل بالنسبة لأنور ملاذاً تعبّر عن ذروة الإحساس بالضيق وانعدام التفاعل مع المكان

الذي يديره أمير غزلان ثانياً. فسكان هذه القرية يستخدمون حصراً من نبات الزلّ، أو عود البرديّ لعزل بيوتهم أو خيامهم بعضها عن بعض. وليست لديهم مصابيح، ولا حتى من ذلك النوع الذي يُسمّى (لوكس) غير القليل الذي لا يسْطع نوره، وإنما يعتمدون على حفرة في الأرض يشعلون فيها النار، ويغذونها بجذوع من الخشب كبيرة، وعيدان من الحطب(٦٦).. وعوضا عن الأسوار التي تعزل الحي عن الحي، يستخدم السيّاد أسوارا من الحصر التي يطلقون عليها اسم الزروب وفي هذه الأجواء يمارس السياد، والشيوخ منهم خاصة، طقوسهم الصوفية، وعروضهم، التي تكاد لا تصدق(٦٧).

وفي ظننا أن وصف الكاتب العجيلي لهذه الطقوس، من زاوية رؤية البطل لها، تمثل اتحاد الأجواء الغرائبية السردية والمكانية في آن. فإذا ما تناسينا القضية الأساسية التي جعلت المؤلف يقحم أرض السيّاد وقريتهم في فضاء النص، أدركنا أن الرغبة في إضفاء المفارقة على العمل الروائي من خلال الأمكنة هي المحور الذي يحرك الكاتب. فقد أجرى مقابلة بين المكان الذي يقيم فيه الغجر، والمكان الذي يقيم فيه البطل، والمكان الذي يعمل فيه، وهو مركز الاستصلاح، وأخيراً المكان البائس الذي يعيش فيه هؤلاء المهمّشون من أصحاب الأرض، المحرومون حتى من فرص الوصول إلى الأراضي التي يملكون، ومن حق الإقامة في بيوت ثابتة كأي أناس يتمتعون بالحد الأدنى من حقوق الإنسان. ومن نتاج هذه المقابلات والثنائيات أنْ يقارن الدارس بين الأمكنة المترفة والمرفهة وهذه الأمكنة ليصل من نتيجة الموازنة أنّ المكان يعبّر من خلال هذه العلامات عن الصراع والتفاوت الطبقي، وعن انعدام التكافؤ الاجتماعي. فثمة فئة من الناس تقضي الليل في طرب ولهو تسمع الموسيقى والغناء الشرقي الذي يخدر الحواس، وأخرى تقضي الليل في طقوس تعتمد على الطعن بالسيوف، والقضبان الحديدية المحماة إلى درجة الاحمرار، والرقص المتواصل إلى درجة السقوط أرضا من أثر الدوران. وهذه الطقوس، التي تزاول باعتبارها عبادة غايتها التقرّب للخالق، لا تظفر من الآخرين

> **الرغبة في إضفاء المفارقة على العمل الروائي من خلال الأمكنة هي المحور الذي يحرك الكاتب**

بغير نظرة الاستهزاء، والسخرية، ولا سيما من المحامي شكيب مجد الدين، ومن أمير غزلان، وصاحبه المتنفذ علي بيك، ومن المهندس أنور، صاحب النوايا الجيّدة، بغير التكذيب.

المكان وتأثيره في أركان الحكاية:

١. الشخصيات: من المعروف أن الشخصيات تعتمد في وضوح معالمها، وحركتها على السرد، فأنور شاكر يلقي إلينا من البداية بإشارة تشفّ عن الدور الذي أسنده إليه الكاتب، وهو التعرّف. فقد انتقل من الشام إلى حلب ثم إلى البقعة الريفية النائية التي يقع فيها مركز الاستصلاح، وقرية السيّاد. ومن خلال هذه الحركة يكتشف الفرق بين حلب ودمشق، بين الناس الذين يعيشون في منزل الحاج نعمان الديرياني وأولئك الذين يتوقون لعودته إليهم في بلده. بين المحامي شكيب مجد الدين والمهندس صبحي مثلاً.. بين هؤلاء – جلهم – وبين أمير غزلان والمهندس فيّاض وعلي بيك، الرجل المتمتع بنفوذ قويّ لدى مُصْدري القرار في كلّ من حلب، ودمشق(٦٨). والاكتشاف لا يقتصر على ما ذكر، فأنور حديث التخرّج، يلتحق بمركز عمله للمرة الأولى، وهو ما يزال غضّ التجربة، طريّ العود. ولذلك كان الانتقال من المركز إلى حلب مراراً يحقق له المزيد من التعرّف: القلعة، والناس الذين في حيّ الفرافرة، والسّراي، واستعادة الماضي بما فيه من الطرب الأصيل والغناء العذب، وهذا كله يغني تجربته، ويحثه على التأني في جل ما يصدر عنه من تصرّف. ولا سيّما عندما تحاول (شاهناز) مراودته عن نفسها في ظرف هو أبعد ما يكون فيه عن التفكير بالحب(٦٩). والشخصيات الأخرى لم تكن أقل تأثراً من هذه بالمكان، فسهيل يبدو على خلاف أنور ذا خبرة في الأماكن التي يتجول فيها، فهو لا يستمتع بلذة التعرف بقدر ما يتمتع بلذة التدخل لتقديم مساعدة تمثل ضرباً من الإغراء لأنور كي يندمج في جو الأسرة، كذلك ربيع في مبادراته لا يتعدّى أن يكون نموذجاً خارجا على المألوف، مستعداً لتقديم المساعدة لأنور، بغية تحقيق المزيد من التعرف على حلب. والمهندس صبحي يدعو أنور مراراً إلى منزله، ويبدو على استعداد دائم لتقديم العون، ومساعدة أنور في أي شيء. فهو غير أناني، ولا يستأثر بحق، متلاف، وكريم، ومستعد للتضحية في سبيل إحقاق الحق. فيقال عنه، كأنور، من المتحمّسين الذين يضعون العراقيل في وجه المشروعات التي ينفذها رجال الأعمال المنتجون، أمثال علي بيك، وأمير غزلان(٧٠). والمهندس صبحي هو الدليل الذي يقود أنور إلى قرية السيّاد ومعمل الزيوت النباتية ومكتب غزلان.. ومن خلال هذه الحركة التي تبث التماسك في أوصال الفضاء النصّي يؤكّد صبحي دوره الوظيفي في الرواية. فهو شخصية مساندة، ومساعدة، خلافاً لعلي بيك والمهندس فياض اللذين يحطمان أحلام أنور شاكر بإعادة الحقوق، وإحباط مساعي أمير غَزْلان في الاستيلاء على مزيد من الأرض، ويوجهان للمشروع ضربة قاصمة بنقل المهندس الزراعي أنور إلى مركز جديد في دمشق.

٢. السّرد الحكائي: لاجدالَ في أنّ السرد يمثل الطريقة التي يَرْوي بها الكاتبُ عن طريق الراوي حكايته التي تدور حولها الرواية. وقد سبق أن سقنا أبرز الوقائع، والحوادث، التي تضعُ القارئَ في جوّ النص. والسرد بنية نصية تقوم على ثلاثة محاور، هي: السارد، أو



الراوي الذي يروي الحوادث، والمادة المَسْرودة، أيْ: الوقائع، أو الأحداث المطردة وفقاً لترتيب معيّن يؤدي إلى حبكة هابطة، أو صاعدة، والمسرود له، أو مثلما يقال المروي عليه، وهو الشخص الذي يخاطبه الكاتبُ عن طريق الراوي (السارد) أي من يطلق عليه مجازاً اسم القارىء الضمني. وللمكان الذي عني به العجيلي أثرٌ واضحٌ في هذه المحاور الثلاثة يتجلى على النحو الآتي:

أ - فالسارد في الرواية ساردٌ من خارج الحوادث، ومن خارج الحكاية، وهو سارد كليّ العلم، إذ يروي ما يقع بعد أن يكون قد استوفى مادة الحكاية الأصلية، وبعد زمن من انتهاء تلك المادة. ويتخذ لنفسه منهجا في ترتيب تلك الحوادث، وهو اتباع التسلسل الزمني انطلاقاً من تقديم رؤية تالية لوقوع ما وقع. على أنّ المؤلف لا يقْصي من هذه اللعبة السردية شخوص الرواية. فبطريقة غير مباشرة، ونظراً لكون المكان هو الهاجس الذي تنبثق منه الحوادث، فقد اضطر لاستخدام أسلوب الرسائل، وهي تقنية قديمة معروفة لطالما لجأ إليها كتاب الرواية والقصة منذ قرون. فأنور شاكر يكتب لسميرة رسالة بعد أخرى، شارحا فيها ما يكابده من آلام الفراق، ومرارة النوى، واصفاً ما يشاهده من أمكنة لا تخلو من بعض الغرائب. ففي الرسالة الأولى يكتب لها: واصفاً الفندق الذي نزل فيه بُعَيْد وصوله إلى حلب في رحلة مضنية تقارب الأربعمئة كيلو متر(٧١). فلولا هذا التغيّب عن المكان - دمشق - والحلول في آخر - حلب - لما كانت ثمة ضرورة لدفع البطل لكتابة الرسائل، وأداء دور الراوي الذي يقص" على من يروي له بعض ما يحدث. وعندما تجيبه سميرة تتحول بدورها من مرويّ له أو عليه إلى سارد يحتلّ المكانُ بؤرة اهتمامه مثلما يحتلّ بؤرة اهتمامه هو. تقول له: « غرفتك في بناية موظفي مركز الاستصلاح جدرانها عارية. حسنا!! بماذا كنتَ تريدهم أنْ يزيّنوها لك؟ بلوحات





ما من شك في أن الكاتب يتوجه من خلال سرده القائم على تبديل الأدوار والتنويع في وجهات النظر إلى قارئ يحتاج لمن يشرح له ويوضح

من دافنشي؟(٧٢). وثمة مظهرٌ آخر لهذه اللعبة السردية، الحافز له هو اتخاذ المكان أداة لتغيير الأدوار.

ففي أثناء زيارة البطل (أنور) بصحبة آل نعمان الديرياني سراي إسماعيل باشا يتحول سهيل، خطيب دلال، تحوّلاً غير مباشر، إلى راو. فهو يروي لسهيل حكاية الوالي إسماعيل باشا، وما جرى للسراي بُعَيْدَ وفاته، وانتقال ملكية المكان الأثري لأحد العاملين مُسْبقا في البناء، وهو (أبو محمود) الحاجّ عبد الله. ويستغرق تمثيل البطل لدور المروي له نحو سبْع صفحات يتخللها شيء من الحوار. فكأنّ الرواية انقلبتْ من رواية السّارد العليم إلى رواية تعدّدتْ فيها الأصوات، وزوايا النظر(٧٣). وما يلبثُ حتى يتحوّل أنور بدوْره، وبفضل الأثر الذي يتركه في نفسه المكان (السراي، والإيوان) إلى سارد يبادر على الفور لسرد ما شاهده ورآه لسميرة(٧٤). ولذا لم يكنْ غريباً أن يكونَ المكانُ في مقدّمة ما يُعنى به الراوي « المكانُ هو سراي إسماعيل باشا بين حيّ الفرافرة والقلعة... » وإلى هذا الاتجاه تنحرف بوصلة الحوادث، وينتحي الحكي. ويتكرّر هذا الجزء من اللعبة مراراً.. عند الكلام على القلعة. وقرية السيّاد.. ومضارب الغجر: الحجيّات(٧٥).. ومكتب أمير غزلان(٧٦)... » وحتى عندما يلتحقُ بمركز الاستصلاح، وعلى الرغم من أنه يتنحّى جانباً تاركاً للراوي العليم أنْ يصف

المرآب، نجده يصفه بطريقة تنمّ عنْ أنّ ذلك الكلامَ هو ما يدور في دخيلاء البطل ذاته(٧٧). وهذا إنْ لم يُثبِتْ تأثر السّارد، وزاوية النظر التي يطلّ منها على الحوادث، بالمكان، فما عسى أنْ يثبت؟

ب - وما منْ شكّ في أنّ الكاتب يتوجّه من خلال سرده القائم على تبديل الأدوار، والتنويع في وجهة النظر، إلى قارىء ضمني يحتاج من حين لآخر لمنْ يشرح له ويوضح. وقد رأى في سميرة التي تقرأ رسائل أنور، وفي أنور الذي يقرأ رسائل سميرة تارة، ورسائل المحامي، والمهندس صبحي، والموظفة أسمهان تارة أخرى، قارئاً يتوجه إلى سارده ببعض الأسئلة، بدليل أنّ كلا من المهندس صبحي، والمحامي شكيب، وأسمهان، وعلي بيك، كانوا يختارون طرقا معيّنة للكلام مع أنور الذي جاءهم من دمشق. فالقارىء الضمني - هنا - قارىءٌ يُكثر من الأسئلة، ولا يمنح السارد أذنا مُصْغية حسب.

ج - وثالثُ المحاور التي يقوم عليها السّرد هو المادة، ولا ريب في أنّ المكان يُعَدّ في هذه الرواية - خلافاً للروايات الأخرى - الحافز المحرك للحوادث. فمن الكلمة الأولى في العنوان « أرض السيّاد » وضعنا المؤلف وجهاً لوجه أمام حقيقة لا تنكر، وهي أنّ المكان يحتلّ بؤرة الحكاية، وعندما يشير الراوي في الفقرة الأولى للسيارة، ومفرق النّبك، والطريق إلى حمص، فحماة، فحلب، يضعنا للمرة الثانية، وجها لوجه، أمام حقيقة أخرى، هي الحركة، والتنقل الدائب من مكان لآخر. وحول هذا التنقل، وحول تلك الأرض، تدور عجلة الحكي. فبعد الوصول إلى حلب تبدأ سلسلة من الحوادث الصغرى التي تمهّد لحادثة أكبر هي تجمْهُرُ الفلاحينَ من أرض السيّاد أمام مركز الاستصلاح. ومن خلال الانتقال المتكرر بين حلب، والمركز، تقع حوادث أخرى قد تبدو ثانوية، لكنها هي التي تبنى عليها الوظائف الكبرى في النصّ، ولا سيّما التعرّف الذي يُعَجّل في اتخاذ مواقف من أنور، ويشحذ الصراع

مع ممثلي طبقة المستغلين من أمثال أمير غزلان، وعلي بيك، ومَنْ تآمر معهم: المهندس فيّاض الطامع في وظيفة معاون الوزير.

وحتى الحكاية العابرة التي عرَض لها الراوي، وهي تعلق (شاهناز) بأنور، والاقتراب منه إلى درجة التصريح بالعشق الذي تشعر به حياله على الرغم من فارق السنّ، واختلاف الموقف، كان المكان هو الباعث الموحي بتلك العلاقة، وذلك الحبّ. وبناءً على ذلك، فإنّ المكان - في هذه الرواية - هو مادّة الحوادث: منزل الحاج نعمان، وما يدور فيه، ومكتب المحامي شكيب مجد الدين، ومركز الاستصلاح، ومضارب الغجر (الحجيّات) وقرية السياد، وطقوس مشايخ الطرُق، وقلعة حلب، والسراي، والقيسرية، وغيرهما من حوادث اتحدت اتحاداً وثيقا بوصف المكان، وبسَرْد الراوي للحوادث، ووعيه المتكرّر بالزمان.

٢- اللغة والمكان:

أما اللغة فهي أداة التعبير التي عن طريقها يشخص المؤلف - الكاتب - المكان. ويجعل منه كياناً مادياً ملموسا نابضاً بالحياة. فبغير اللغة يستحيل المكان إلى صورة أو أي شيء مرئي يحتاج لمن يرسمه بالألوان، والخطوط، لكن اللغة، بما لها من قدرة على الإيحاء، والتعبير عن الإحساس، تستطيع أن تقدّم المكان في صورة يتحد فيها الزمن بالحدث، بالموقف الشخصي، بالشعور الوجداني، بالرؤية الذاتية، سواءٌ أكانت رؤية الكاتب أمْ الراوي. فعندما يصف نجيب محفوظ منزل أحمد بيك يُسْري في روايته بداية ونهاية، وقد زاره كل من حسين وحسنين، استطاع بوساطة اللغة أنْ يعبّر عن المستوى الطبقي للمالك(٧٨). وعن الذوق الذي تتماز به ربّة الأسرة، وعن الفقر والبؤس الذي يعيش فيه كل من الزائريْن.. والدهشة التي غمرتهما عندما أبصرا الستائر العملاقة التي تغطي الأبواب، والنوافذ، والنجفة التي ذكرتهما بتلك المعلقة في ضريح سيدنا الحسين(٧٩). وهنا نجد العُجَيْلي يلجأ إلى الأسلوب ذاته في تحسين صورة المكان، ليساعد القارىء على الدخول في العالم الوهمي الذي اخترعه على الورق. وقد حاول ذلك عندما توقف الراوي إزاء منزل الحاج نعمان، ليبصر بعيني أنور شاكر ما هو فيه من الترف الباذخ(٨٠). كذلك عندما وصف لنا بلغة لا تخلو من دهشة مكتب رجل الأعمال أمير غزلان(٨١). أو مركز الاستصلاح، أو المضارب التي يعيش فيها الغجر، ويُحْيون لياليهم المِلاح(٨٢).

ولا تفارق العجيلي، في هذا كله، رغبته الواضحة في استخدام تعابير تلائم بعض الأشخاص، وفقا للبيئة التي هُمْ منها، فكلمة شوباش - مثلا - لا يعرفها أنور، لكن صبحي ومن معه من موظفي المركز يستعملونها. وهو لا يَعْرف الكلمة التي يُسمى بها النبات الذي تتخذ منه الحُصُرُ التي تستعمل في أرض السيّاد بدلا من الأسوار، فتارةً هي من نبات الزل، وطوراً من البردي. ولا تخلو لغة الكاتب من بعض الأمثال التي تجعل الرواية، من حيث اللغة ، لصيقة بالبيئة. كالمثل الذي يقول « راحَ العيدُ وأكلاتُه وجاء الشيخ وقتلاته(٨٣). » وقوله في موضع آخر « أنْحَس مِن القرْد ما مَسَخ الله »(٨٤).

وقد يكون الكلام اللهجيّ بعيداً عن الأمثال، لكنه يعبّر عن بيئة المتكلم، فأسمهان تخاطب أمها قائلةً: « أنور بيك يأبى إلا أنْ يحْمل السّلم بالعرض(٨٥). » وهذا أداءٌ غيرُ بعيد عن المثل الشعبي، فهو يضفي على اللغة صبغةً محليّة خاصّة، ولوناً يميزها عن غيرها من اللغات. أما لغة الحوار، فقد حاول أنْ يجعل منها مادة لإبراز الصفات المميّزة للشخوص. وهذا يبدو واضحاً - على سبيل المثال - من خلال الكلام الذي يقوله علي بيك في تعليقه على كلّ من أنور، وصبحي: « هؤلاء الشبان المتحمّسون يُعرقلون بحماستهم غيْر المتزنة التطوّر، والتوسع الاقتصاديّ ؛ فهم يقفون أمام تنفيذ المشروعات التي يسعى لتحقيقها رجالُ الأعْمال المنتجون(٨٦).. » فهذا كلامٌ يميّز شخصيّة علي بيك عن شخصية أسمهان مثلا فهي تخاطب المهندس أنور قائلةً: « نعمْ سيدي.. أين كنّا؟ تذكرْت... كنا عند الخطاب الحماسيّ الذي قلتَ فيه إنّ خزانة الدولة في جيوب رعاياها(٨٧).. » مثل هذا القول يعبّر عن المستوى الثقافي، والشعبيّ، لهذه الشخصية إذا قيست بشخصية أخرى مثل شخصيّة أنور، أو علي بيك.

وقد استخدم الكاتب في وصف القلعة، والسّراي، والقيسرية، والخانات، خان الحرير، وخان البنادقة، وغيرهما.. لغة وَصفية، وتاريخية، قريبة من لغة الجغرافيين، والرحالة، والمؤرّخين، وكأنه يعي مسبقاً دوْر المكان في فرْض ملامحه، وظلاله، حتى على لغة الكاتب، والرّاوي، والشخوص(٨٨).

لا تخلو لغة الكاتب من بعض الأمثال التي تجعل الرواية من حيث اللغة لصيقة بالبيئة

خاتمة:

نستخلصُ ممّا سبق أنّ رواية العُجيلي أرض السياد ليست كغيْرها من الروايات، فهي، من حيث المكان، اتخذتْ منه أداة للتعبير عن ارتباط الحاضر بالماضي، وعن الصراع بيْن المُستغلين - بكسر الغين - والمستغَلين، وعن العلائق بيْن بيئة وأخرى. واتخذت كذلك من المفارقة أداة للتعبير عن الفوارق الطبقيّة، وعن الفوارق في المُستوى الثقافيّ للشخوص. وأداة للتشكيل الجماليّ، سواء من خلال السّرْد، وتبادل الأدوار، بيْن السارد العليم، والسارد المَسْرح (المشارك) أو من خلال الشرائح الوصفية التي تمثل الأسلوب الإنشائي الرفيع للكاتب الذي لم يفتْه أنْ يَسْتخدم المكانَ طريقة، وحافزاً للدلالة على اختلاف زوايا النظر، وتعدّد الأصْوات. ناهيك عنْ أنّ الأمكنة تركتْ أثراً جليّا في عرْض المؤلف لمادّة الحكاية، واللغة التي كتبتْ بها الرواية، ولا سيّما الحوار.

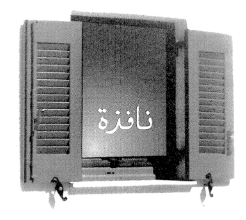
---

*ناقد وأكاديمي من الأردن

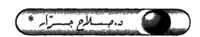
قدمت هذه الورقة في الاحتفال التكريمي الذي اقيم في الرقة للمرحوم العجيلي

الهوامش

١ ياسين نصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دارا لشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦ ص ١
٢ إبراهيم خليل: الرواية في الأردن في ربع قرن، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٤، ص ١٢١
٣ السابق نفسه ١٢١
٤ حسن النجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت، ط١، ٢٠٠٠ ص ٣٢ – ٣٣
٥ محمد أبو زريق: المكان في الفن، وزارة الثقافة، عمان، مطبعة السفير، ط١، ٢٠٠٣ ص ٣٠
٦ نزيه ابو نضال: علامات على طريق الرواية في الأردن، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٦ ص ٢٥١
٧ مؤنس الرزاز: الذاكرة المستباحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٠ وانظر = الرواية في الاردن في ربع قرن، مصدر سابق ص ص ١٠٨ - ١٢٠
٨ غالب هلسا: البكاء على الأطلال، دار ابن خلدون، بيروت، ط١، ١٩٨٠ ص ١٩
٩ إبراهيم خليل: جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص ص ٤١ - ٥٨
١٠غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، دار ابن هانيء، دمشق، ط١، ١٩٨٩ ص ٢٢ – ٣٥
١١عبد السلام العجيلي: ارض السياد، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط١، ١٩٩٧.
١٢المصدر السابق نفسه ص ١٣
١٣السابق ص ١٤
١٤السابق ص ١٧
١٥السابق نفسه ص ١٧ – ٢٠
١٦انظر على سبيل المثال الجزء ٧ من الفصل الثاني.
١٧ينظر= السابق ص ٥٢، ٥٣ و ٥٤ و ٥٦
١٨السابق ص ٥٨
١٩السابق ص ٦٩ – ٧١
٢٠السابق ص ٧٨
٢١السابق ص ٧٩ – ٨٠
٢٢السابق ص ٨١
٢٣السابق ص ٨٥
٢٤السابق ص ٨٦
٢٥السابق ص ٩٨
٢٦السابق ص ص ١٠٧ – ١١١
٢٧السابق ص ١٢٠
٢٨السابق ص ٣٢١
٢٩السابق ص ٣٤٣ - ٣٤٩
٣٠عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، الكويت، ط١، ١٩٩٨ ص ١٤٩
٣١المرجع السابق ص ١٥١
٣٢انظر ما كتبناه عن الكاتب في: عميد الرواية العربية في ذمة التاريخ، مجلة عمان، السنة الثالثة عشرة، ع ١٣٥ تشرين الثاني نوفمبر ٢٠٠٦ ص ص ٥١ – ٥٦.
٣٣إبراهيم خليل: اقنعة الراوي، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٢ ص ٨٥
٣٤نفسه: جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، مرجع سابق، ص ٣٥ - ٤١
٣٥العجيلي: ارض السياد، مرجع سبق ذكره، ص ١٤
٣٦السابق نفسه ص ٥٠
٣٧السابق نفسه ص ٣٤
٣٨السابق ص ٩٣
٣٩السابق ص ٩٣
٤٠ السابق ص ٩٦
٤١ السابق ص ٩٨
٤٢ السابق ص ١٠١
٤٣ السابق ص ص ١٠٢ و ١٠٢ – ١٠٣
٤٤ السابق ص ١٠٣
٤٥ رينيه ويلك وأوستن ورن: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧ ص ٣١
٤٦ عبد السلام العجيلي، السابق ص ١٠٦
٤٧ السابق ص ١٨٠
٤٨ السابق ص ١٨١
٤٩ السابق ص ١٨٣
٥٠ السابق ص ١٨٤
٥١ السابق ص ١٨٥ – ١٨٦
٥٢ السابق ص ٢٩٣
٥٣ السابق نفسه ص ٢٩٤
٥٤ غالب هلسا: البكاء على الأطلال، رواية، دار ابن خلدون، ط١، بيروت، ١٩٨١. وانظر كتاب = الرواية في الاردن في ربع قرن، الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٤ ص ١٣٤
٥٥ العجيلي: السابق ص ٢٩١
٥٦ سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، مج ٢، ع ٢، ١٩٨٢ وانظر= البحث في عدد مكرر شتاء ٢٠٠٦ ع ٦٨ مج ٢٥ص ص ١٠٥ - ١٢٠
٥٧ انظر = سامح الرواشدة، تقنية المفارقة في رواية أنت منذ اليوم، مجلة أفكار، عمان، ع ١٤٦ تشرين الأول، ٢٠٠٠ ص ٤١
٥٨ إبراهيم خليل: تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، المؤسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥ ص ١٠١
٥٩ إبراهيم خليل: جبرا إبراهيم جبرا، مرجع سابق ص ٤١ وما بعدها وانظر = فصول ع ١٠، ١٩٨٠
٦٠ العجيلي، السابق ص ٣٥.
٦١ السابق نفسه ص ٤٤
٦٢ السابق نفسه ص ١٢٣
٦٣ السابق ص ١٢٥
٦٤ السابق ص ص ١٤٢ – ١٤٣.
٦٥ السابق ص ١٥١
٦٦ السابق ص ١٥٢
٦٧ السابق ص ١٥٤
٦٨ العجيلي، السابق ص ٣٢١
٦٩ السابق ص ٢٩٦
٧٠ السابق ص ٣٢١
٧١ العجيلي، السابق ص ١٨
٧٢ السابق نفسه ص ٣٥
٧٣ السابق ص ١٩٩ – ١٠٦.
٧٤ السابق ص ١٠٧
٧٥ السابق ص ١٤٢
٧٦ السابق ص ١٢١
٧٧ السابق ص ٥١- ٥٣
٧٨ نجيب محفوظ: بداية ونهاية، مكتبة مصر، القاهرة، ط٤، ١٩٥٨ ص ١٨٠
٧٩ نفسه ص ١٨١
٨٠ العجيلي، السابق ص ٩٣
٨١ السابق ص ١٢٣
٨٢ السابق ص ١٤٢
٨٣ السابق ص ٢٠٤
٨٤ السابق ص ٢٤٥
٨٥ السابق ص ٣٢٣
٨٦ السابق ص ٣٢١
٨٧ السابق ص ٣٢٠
٨٨ للمزيد من النظر = سمر روحي الفيصل، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية. وانظر = ملامح في الرواية السورية، وسيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية، ومحمد كامل الخطيب: السهم والدائرة، بيروت، ١٩٧٩. ونبيل سليمان: الرواية السورية من ١٩٦٧ – ١٩٧٧. وانظر = نضال صالح: التجربة الروائية في أدب عبد السلام العجيلي، عالم الفكر، الكويت، مج ٢٨، ع ٤، إبريل / يونيو ٢٠٠٠ ص ٢٤٧ – ٢٧٤



المذكرات الشخصية



يجد كثيرٌ من الناس في قراءة كتب المذكّرات الشخصية التي تصدر هنا وهناك بين الحين والآخر متعة كبيرة، وأنا واحدٌ من هؤلاء الذين يسارعون إلى اقتناء ما يصدر من تلك الكتب، حتى إنني في حال حصولي على إصدار جديد من هذه المذكرات أُؤجل ما بين يدي من أعمال وأُعطي الأولوية لقراءة ذلك الإصدار؛ فأنا أجد – كما يجد غيري – في قراءة المذكّرات قدرة أكبر على استرجاع أزمنة وأمكنة ماضية بصورة جليّة من خلال إفادات شهود عيان كانوا فاعلين في تلك الأزمنة والأمكنة، ويجد القارئ كذلك وهو يطالع تلك المذكرات بعداً إنسانياً يشدّه إليها وإلى متابعة تفصيلاتها، فضلاً عن ارتباط هذا البعد الإنساني والشخصي بالسياق التاريخي والاجتماعي الذي اقترنت به أحداث تلك المذكرات.

وإلى جانب ذلك فإنني أرى أن المذكّرات الشخصية مجتمعةً تشكل عنصراً أساسياً في ذاكرة المكان والمجتمع ورديفاً للتاريخ الرسمي ورافداً لا يجوز إغفاله بأي حال عند كتابة التاريخ أو إعادة كتابته، لأنها تشتمل على الكثير ممّا يغفله واضعو التاريخ الرسمي مما يسدّ ثغرات كثيرة ويجيب عن أسئلة وتساؤلات كثيرة، ويصوّر الوقائع والأحداث بعينٍ مختلفة ومن داخل المجتمعات وليس من خارجها، وتحمل رؤىً وتفسيرات جديدة لتلك الأحداث.

ولكتب المذكرات بالإضافة إلى ذلك بعدٌ فني وأدبي؛ فالذي يطالعها يحسّ أنه يقرأ عملاً روائياً سردياً، بما تشتمل عليه من عناصر السرد ودوران الأحداث حول شخصية رئيسية وغير ذلك من الحوار والترابط واللغة الأدبيّة وغلبة العنصر الوجداني. وقد عدّ النقاد والأدباء كتب السيرة والمذكرات والرحلات جنساً أدبياً شأنه شأن الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والقصة والرواية والمسرحية وغيرها.

وبما أنّ هناك إقبالاً شديداً من القراء والمثقفين على قراءة المذكرات الشخصية، لما تملكه من خصائص فنية وأدبية وأهمية تاريخية واجتماعية، فإنني أتمنى لو أن الشخصيات الوطنية التي كتب الله لها طول العمر وكانت لها أدوار بارزة ورائدة في ميادين التربية والثقافة والتعليم والقضاء والطبّ والإدارة وسواها، تبادر إلى تدوين مذكّراتها الشخصية في تلك الميادين وغيرها، فإن تلك المذكرات ستقدم لنا حتماً صوراً من العلاقات الاجتماعية السليمة والروح الإنسانية الصافية، وغيرها من القيم التي كانت سائدة في وقت مبكر من تاريخ هذا الوطن، ثم أخذت تتغير شيئاً فشيئاً بفعل عوامل اقتصادية وسياسية طارئة.

وأتمنى كذلك لو تبادر جهةٌ حكومية أو مؤسسة علمية إلى إنشاء مركز خاص لجمع المذكرات والسير الشخصية وحثّ كبار السنّ على كتابة مذكراتهم ونشرها، إذ إنّ هناك العشرات إن لم يكن المئات من الأشخاص الذين يحتفظون بمذكراتهم في أدراجهم، وهناك العشرات بل المئات من الأشخاص الذي يحتفظون في ذاكرتهم بالكثير من التجارب التي ينبغي أن تُدوّن وتنشر وتظهر للملأ.

* كاتب وأكاديمي أردني

الطفل إذ يمضي
مرثية لعمر لم يكن جميلاً

عبد الفتاح صبري *

يأخذنا عمر شبانه في مرثيته الباكية عن طفولة ولت وطفل قطع الأزمات ولم يزل يبحث عن نفسه وذاته، هذه الارتباكات المتشظية في متن الديوان ستطالعك بلا مواربة كاشفة عن عمق حالات الانهيارات الإنسانية التي تسوّر انسان اليوم.. والديوان يؤكد على ذاتيته منذ العتبة الأولى، عنوان الديوان (الطفل إذ يمضي) بدلالاته.. براءة ولت ومازالت تنتهك دربها نحو الأفول وبلا تردد ينبئ العنوان عن ذاتية ومحورية القصائد داخل المتن.

وبتأمل العناوين الفرعية لمعظم قصائده

(الشاعر/ الصعود إلى الشاعر/ الكهل وحيدا/ من أول الدنيا/ أنا وهي/ وحيداً ولكن/ ليتني كنت)

ولو فرضنا الغينا هذه العناوين الفرعية.. هل يصبح الديوان قصيدة واحدة؟ بكائية لزمن غير جميل، من هذا المدخل سنرى أن الديوان هو سيرة الإنسان الذي اعترك حياته بحلوها ومرها.. ولكنه لم يكن حيادياً بالقطع في إيراد ذكرياته عبر هذا الزمن الذي بدأ الآن من الطابق العاشر، في مدينة أسمنتية في رحلة استرجاعية إلى عشرات السنوات التي خلت، ليؤكد في النهاية الحصاد المر.. أو مر الذكريات

(هنا

في الطابق العاشر

يقول لروحه الشاعر:

بدايات هي الدنيا

نكون هنا

وأين هنا؟

ونرحل في الـ ... هُناك)

وبالرغم من أن تطور الشعر وكذلك تبدلات الحياة فخبت الأنا واختفى الشاعر الإله/ النبي / العراف/ وتحول الشاعر إلى انسان عادي مهمش مثل غيره فتنازل في كثير من الاحيان عن مناقشة قضايا الكون الكبرى وقضايا الانسان العظمى فاكتفى باشكالياته هو وتوفر على البحث في مفردات اليومي والمعيش وهكذا فعل عمر شبانه إلا أنه مازال لديه بعض من نبي يسكنه ويسجنه معه في الطابق العاشر ليمسح معه سنوات عمر امتدت إلى الخمسين منقبا عن الاشكاليات الفردية وايضاً اشكاليات بني جنسه.. ففي قصيدة الشاعر مفتتح الديوان ينتقد من ينتقدوه دون أن يسخر أو يهزأ مجرد أن يعرض وفي العرض نفي ورفض.. ثم يورد في باقي القصيدة بياناً مختصراً لما ينتويه في الديوان ككل وكأنه يقدم تلخيصاً شعرياً ليس للحالة التي تنتابه فحسب ولكنه يقدم سيرة بعمق خمسين عاماً مقدماً صورة بانورامية لحياة غير مستقرة ناشراً تاريخه الشخصي ورفاقه وتاريخ الوطن بل وشذرات من تاريخ العالم الحارق.

(هنا الشاعر

سيبدأ من نهايات الخليقة

من عناق الدم

من انثى البدايات السحيقة

في كتاب الورد)

.... إلى أن يقول

من إيبلا إلى صيدا

ومن اروادَ

حتى مركبات النار

في اثينا) ص١٣

وسنرى عمق التشظي وحجم الوجع والألم الذي يرشح من قصيدته والتي فيها كل آلامنا ووجعنا أيضاً أنها أيضاً سيرة لأي انسان ضل على أرصفة الغربة والاغتراب

(هنا رجل

تشرد في العواصم

حاملاً وهماً جميلاً

في حقائبة اسمه: الثورة

وضل وضاع

حتى ضاقت الدنيا بقامته

وصار فضاؤه.. حفرة

وتستمر القصيدة المفتتح في الكشف عن حالات الألم والوجع عن ذكريات نلملم شتاتها من مدن مختلفة عربية وعالمية وعبر اسماء صادفها أو عرفها وأخرى اقترن بها أو قرأها وحضارات بادت من الصين إلى الرومان إلى الهكسوس .. عارضاً رؤاه وذكرياته وأفكاره وتطلعاته مادحاً وذاماً وشامتاً ومتأملاً وراضياً ورافضاً ولكن في النهاية يبكي رفاقه وسيرته وأحزانه

(بكى الكهل رفاقه المتشردين

بكى شعوباً كالهنود الحمر..

ما بادت)

.... إلى أن يقول

تجد في الديوان هذا التماهي بين الشعري والنفسي مما يجعل القصيدة تتأهل للعبور إلى التلقي الآمن

وبكى شمساً يغطيها غراب معدني قادم

من غرب هذا الكون)

ويأخذنا في رحلته إلى فلسطين فتبكي معه حلماً عربياً عصياً على التحقيق وطال طريقه إلى أن يصرخ النبي معه في نهاية قصيدته

(أنادي: أنت نوح العصر

يصرخ: أنت نوح العصر

أصرخ: أنت ميلادي

فيصرخ: أنت موتي

ثم نصرخ:

أنت ميلادي وموتي

يا أخي في الطابق العاشر)

ونوح هنا هي روحه التي التقاها وعرفها اخيراً بعد رحلة عذابه لطويلة.. فهاج النبي في اعماقه وسلمه راية الخلاص للإنسان ولنفسه. هذه الاطلالة الأولى في قصيدته الشاعر مفتتح ديوانه

(الطفل إذ يمضي) تجعلنا نضع ايدينا على بعض المظاهر الفنية التي تجلت في قصائد هذا الديوان

الشعر وسؤال القيمة

لا شك أن الهزائم التي لحقت بالقيم وبالمثل وبالروح نتيجة تبدلات الحياة والحروب والاستعمار الجديد المتلون في اشكاله وأنواع الظلم والقهر المتباين التي لحقت بالإنسان في منظومة مستمرة . كانت خطيرة الأثر أيضاً على الإنسان العربي خاصة وأفكاره وظهر ذلك في مظاهر الاغتراب والعزلة والتنبؤ وتشظي روح ذلك الإنسان.. ويبقى الشعر وسيلة أساسية للوقوف أمام هذه التبدلات أو على الأقل فاضحة لها وهذه إحدى اهم القيم المعيارية التي يمكن أن نقيس بها الشعر ومكانته أو قيمته الأدبية، اضافة بالقطع إلى القيمة الفنية التي لا بد وأن يحوزها هذا الشعر أو يقبض عليها وعلى الفور ستبرز قضية الشعر الحديث وكيفية قياسه وأحياناً التباسات التواصل معه من قبل البعض ولكني اعتقد أن سؤال القيمة الفنية لابد وأن ينطلق من امتلاك القصيدة غايتها.. حتى تستحق قيمتها، وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد أجاز منذ الف سنه أن غاية الأدب التأثير في النفس المتلقية لفحواه(١) فإن ذلك أصبح معياراً مهماً في تذوق الشعر خاصة والأدب بعامة.

وبالنظر إلى ديوان (الطفل إذ يمضي) ستجد هذا التماهي بين الشعري والنفسي وهذا ما يجعل القصيدة تتأهل للعبور إلى التلقي الآمن لأنها تتحول إلى روح مسكونة بأسطورتها وخيالها . فالشعر الذي يأتي من حقول الوجدان لا بد وأن يكون مضفوراً بالحنين والألم والشوق والحب والتمرد أيضاً الذي يصنعه صفاء الوجود المشبع بإنسانيته المفرطة والباحثة عن الإنسان والعدل والانعتاق.. فإذا كانت الكهولة المكتشفة فجأة والتي خبأتها الطفولة لم تعمّر كثيراً هي الانبثاق الأول والأساسي في رؤية الشاعر لحاله وحال الإنسان والناس والوطن فحوّل شعر إلى بكائية علينا وعلى الوطن، فإنه ارتكن على خيط سردي يعمر به ملحمته أو ملحمة الطفل الكهل فاغترف من سيرته حكاية للإنسان فاختلط الشعر بالنفسي. وهذه أهم الملامح في قصيدة الديوان.

البدايات: الألم

*(بدايات تمر كما الفُجاءةُ

تحضن الأيام.. أحزاناً

وتحضننا بآلام

ونكتهل)

الذكريات: الألم (ص١٠)





* (كهل يحاول أن يعيد طفولة

ويعيد اشجاراً

وحقلاً كان بلسعه يشمس الغور

كهلٌ يستعيد بيادر انتهكت

على ايقاع بحر ميت) ص١٨

.... إلى أن يقول

* (هنا في الطابق العاشر

تجي الذكريات

كما يجيء الوحش

في الغربة)

شريط الحياة ص١٩



وطن.. وحرب وإنسان وإمرأة.. وحكمه ورمـوز.. وتمـرد.. وفدائيـون.. وعشق ولهو والم وأمل.. ونـار.. ومطر.. وريف ومدن.. ومناف وملائكة وأشرار وخونة.. ووحدة.. وغربة وعزلة.. صمت وقلق.. وحيرة.. وأسئلة.. ولا أمان..

وفي الطابق العاشر تنسل الحكايات والمفردات والذكريات من نفس اكتشفت نفسها في وهج الخمسين فبدأت تراجع حكاياتها منذ الخطوة الأولى متحسرة على فجأة الانتقال والعبور من طفولة ندية مفتونة ببراءتها إلى كهولة تعيد النظر في الرحلة كلها منطلقة من نفس استوعبت درس السنين التي هبطت فجأة. فبدأت تعيد بروية درس الحياة وشريط الآمال والآلام.. ماذا حدث؟ ماذا تحقق؟ ماهي الاحباطات وما هو المستقبل؟ وكانت الصورة فادحة بألوانها القائمة.. وهنا يبدو النص متفجراً من عمق داخل متأمل ولذلك فإنه يعلق بالنفس ويعيد تمركزه بروية في أناة المتلقي

الوطن

* (نساءُ في حقول الغور

أو من تلة فوق المخيم

أو من الزرقاء

عن قرطاج

من بيروت

من حلب) ص٣٩

* (فيها قرية تأتي صباحاً

من فلسطين

الإنسان ص٤٩

* بكى شعوباً

كالهنود الحمر..

ما بادت ص٢٦

* (ولا أراني

غير طفل

تلتقي فيه خرافات السديم

من أول الدنيا

يجيء إلى اسلاف بدائيون

فلاحون

صيادون

اجلاف

صعاليك

لصوص

تنسل الحكايات والمفردات والذكريات من نفس اكتشفت نفسها في وهج الخمسين فبدأت تراجع حكاياتها منذ الخطوة الأولى

عمر شبانة

الطفل إذ يمضي

أو لواطيون

منبذون

أطهار

ملائكة

ومبعوثون بالأنوار) ص٦٢

الغربة والعزلة

*(صعدت إليه في الغربة

صعدتُ

وجدتُه ص٣٣

* (صمت وفراغ

صمت يصرخ بالرجل الجالس

في الكرسيِّ العزلة) ص١٠٨

هذه الاستشهادات السابقة وغيرها تفتتح لنا كوات في هذا الديوان أو

مداميك رؤية الشاعر التي احتوت كل هذه الاشارات التي شكلت شريط الحياة كما رآها الشاعر متماهية في عذابات وآمال وحب أيضاً مكونة رؤية أخرى عن مفردات الحياة العربية لانسان عربي تشكل وجدانه من حيوات كل هذه الذكريات الصاعدة والهابطة على زمنه ومدنه ومنافيه التي عاشها وكذلك مُشكلة مع رؤاه هو من خلال حكمته التي عرفها ونهلها من التاريخ ومن القراءة والتجارب الشخصية بعداً فكرياً يلون حكاية الطفل المكتهل . إن جاز التعبير. اضافة إلى الرؤية الشعرية.

الرؤية الشعرية

لقد أصبح الشعر الحديث ولأسباب كثيرة مرآة للذات وبالتالي فهو يغترف من النفس ويفتح كوى الأشياء ويحدق في الوجود باحثاً عن الاجابات لأسئلة القلق ومتأملاً في المساحات الخفية للنفس والعقل والكون.. هذه النظرة الباحثة، عالقت الشعر بالفلسفة في محاولة خلق رؤية جديدة للعالم وفتحت الفلسفة للشعر فرصة لاعادة صياغة العالم فنمت وظيفة الشعر باتجاه الكشف ومحاولة التجاوز.. وبالتالي انفتح الشعر على روح الاشياء.. هذا الوهج الروحي والذاتي في التناول الفكري واللغوي جعل من الاشياء المتناولة في القصيدة تأخذ ابعاداً أخرى في دلالاتها وأبعاد مرموزاتها أيضاً وبالنظر إلى قصيدة عمر شبانه حيث يقول في (ص٣٦)

(فقلت أصغي للهباء

وكان صمتُ الشعر موسيقا

وكان الشعرُ في الأرجاء

نحلاً هائماً

وفراشة عمياء..

في نار)

هذا التداخل بين الشاعر واشيائه.. وحّد الذات بالعالم وتماهى الداخل بالخارج فحلت الحركة محل السكون وتأسست لغة تخرق الجدار الخارجي وتطال العالم وكأن الفعل الرؤيوي في العملية الشعرية ينزع إلى رؤية العالم فضاءً من الغموض يجب فكه والوقوف

لقد أصبح الشعر الحديث ولأسباب كثيرة مرآة للذات وبالتالي فهو يغترف من النفس ويفتح كوى الأشياء ويحدق في الوجود

على كنهه ومداه وأسراره والبحث عن محطات النور..

ولنتأمل الهباء.. وماهو الهباء؟ إنها الاحالة إلى ماهو أعمق وأكبر.. فرمزية الهباء تحيل إلى الوجودي والفلسفي والقلق.. ولننظر إلى تفجرات اللغة التي تحيل إلى الفكرة حين يلعب على التضاد

صمت الشعر يقابله موسيقا

صمت الشعر يقابله نحلا هائماً

صمت الشعر يقابله فراشة عمياء مع نار

هذه المتضادات التي جمعها في صورة واحدة كي تأتيه اجابة بالأذن حين يصيخ سمعه إلى حكمة التأمل ونظرة الباحث والتنقيب والتي خلقتها اللغة التي مزجت بين الحواس رغم أنها لم تبرز غير حاسة واحدة وهي السمع ولكنها فتحت للرؤية من خلال النحل الهائم. وباللمس أو الاحساس بالألم من خلال فراشة عمياء ستحترق

هذه التذاوقات الحسية تفتح كوى التأمل والبحث التي أرادها الشاعر من تصوير حالة الجالس في الطابق العاشر دون سؤال أو حوار ولكن من خلال المعايشة والنظر وستنطلق اشارة الشاعر لتورد تأملات الرائي أو الشاعر السارد في حكاية قصيدة (الصعود إلى الشاعر)

وفي موضع آخر يقول

(بداياتُ حياة الشخص

رحلته

حدائقُه

منازله التي يبني

خلايا الحبّ في دمه

كؤوسُ العُمر يشربها

على مهل) إلى آخره

حيث تأخذ الرؤية الشعرية عند شبانه بعدها الفلسفي حين يحوّل العمر الإنساني إلى رحلة تأمل وبعداً استقرائياً في الرحلة المتأملة)

(بدايات حياة الشخص

رحلته)

والرحلة هنا هي بداية الفكر.. والتعرف.. والسؤال حين يردفها . أي الرحلة . بحدائقه.. والحدائق هنا حسية التعبير.. انها لذة الحياة.. لذة الاختمار في الفكرة.. والانخراط والتماهي في غياهب السؤال المطمئن.. القلق بشحناته المتوترة، المطمئن بصوفيته الحارقة.. وسلام وأمان النتيجة التي تفضي إلى الرؤية والغياب في هدوء الانعتاق والخلاص ومنتهى الأمل الوصول إلى برزخ النهاية وجنه الانتظار المشتهى

(خلايا الحُب في دمه

كؤوس العُمر بشربها

على مهل)

هذا التواتر المطمئن في التعاطي مع فلق الحياة بوسنها وصحوها وآمالها وآلامها يتناولها باطمئنان.. وهنا بلاغة اللغة أيضاً وجماليات الصورة.. حين حوّل الشاعر العمر إلى كؤوس يتجرعها على مهل.. في حين أن الأصل هو العمر الفاعل.. والإنسان مفعولاً به.. العمر هو الذي ينتهكنا.. ويمررنا رغما عنا في رحلته ولا خيار لنا.. ولكن الصورة المقلوبة فيها انزياحات للاطمئنان والرضا العميق والقبول الايجابي.. وتشتعل الصورة أوضح ببعدها النفسي (وبين بداية وبداية

تمضي

كأن العُمر ليلُ تستريح إليه

من موتٍ طويلٍ)

وهو يفتح أيضاً للتلقي مساحة للبحث في نوعية البدايات التي شاءها.. البداية الأولى بداية الحياة مثلاً والثانية بداية المعرفة..؟ أو أن الأولى بداية المعرفة والثانية بداية الخلاص والانعتاق!

إن هذا التوجه الذي أشرنا إليه سابقاً جعل لغة الشاعر لغة متوهجة أيضاً رغم عاديتها ولكن تضفيرها وتوظيفها جعلها ذات محمولات مؤرقة في التلقي ومتماهية بتفجراتها المتماشية مع رؤية الشاعر تجاه الكون والذات فحمّلت شعره بعداً دلالياً ومعرفياً.. وهذه إحدى سمات لغة الديوان أيضاً.. إضافة إلى هذه الرؤية المتمكنة من نفسها الشعري فحولت اللغة إلى أداة تتشظى فيها العلائق وتتقارب الأشياء وتنفسخ الأمكنة والأزمنة وتثري الحركة النص، الذي يتكاثف بصورة ورؤاه ويتداخل الذاتي بالموضوعي والخاص بالعام.. انها محاولة للقبض على لحظة تشكل الوعي بالحياة وفلسفتها وقيمتها.

هذه الرؤية تفضي بنا إلى جماليات في قصيدة شبانه والتي تأتي عبر اللغة وتعدد الدلالات في صورة الشعرية أو التشكل البصري وإيحاءاته لدى قصيدة (ديوان الطفل إذ يمضي) ومن الجماليات التي يمكن البحث فيها وعلاقتها بالشعر تقنية الحوار والتي اسهب في استخدامها، وكذلك تقنية الاستفهام والتي انبنت عليها معظم قصائد الديوان وكذلك تقنية المكان

جماليات المكان

قصائد (الطفل إذ يمضي) انبنت على عدة تقنيات بنائية في مدماكها الفكري والمضموني ومن هذه تقنية المكان رغم أن الشعر أساسه حسي ومعنوي ومرتبط بالوجودي والعاطفي، ولكن بروز المكان في الديون كان له سطوة واضحة امتدت لتعمر البنية الفنية.. وهذا الارتكاز المكاني سيكشف عن دلالته وعلاقته المتواشجة مع الرحلة التي سيعبرها الديوان والشخصية الشاعرة التي تؤطر لطفولتها المكتهلة. الارتكاز الأول انبثق من البداية وفي (قصيدة الشاعر)

(هنا

في الطابق العاشر)

ومن الهنا هذه سنجد عدة دلالات أولية

الديوان في اجماله يحكي عن رحلة الانسان في الحياة عبر خمسين خريفاً وكأن الهنا تعني

١. السجن في غياهب هذا العمر

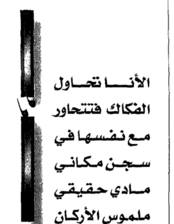
بعد هذه الرحلة سيكتشف الإنسان انه رهين ما حدث، وما وصل إليه هو سجن معنوي للأنا التي تأملت ذاتها لترى عبورها هذه الجسور الخمسين لتصل إلى نهاياتها فتعيد الاطلال على ما حدث خلال هذه السنوات التي خلت.. وهو أيضاً سجن مادي لأن هذه السنوات رسمت حظوظ هذه الشخصية بمحددات مادية وأطر جعلته أيضاً ضمن سجن مادي فشكل عالم هذه الشخصية

٢. السجن في المكان المادي

الأنا تحاول الفكاك فتتحاور مع نفسها في سجن مكاني مادي حقيقي ملموس الأركان له حوائط تشكل المكان الذي تحياه الشخصية الشاعرة الساردة لقصتها وتداعياتها

(هنا

في الطابق العاشر



يقول لروحه الشاعر)

وجماليات الطابق العاشر تتمحور حول

- مركزية المكان

هذا المكان المركزي (الطابق العاشر) اكتنز بعدة جماليات ارتبطت بالمحور العام لقصائد الديوان.. أي حكاية الخمسين عاماً.. ونقطة الوصول إلى الخمسين هي لحظة راهنة قبض عليها الشاعر وأوقف عندها الزمن ليعيد التأمل في الرحلة التي اكتشف مرورها.. ومن المكان الثابت أيضاً يطل على حركية هذه الرحلة منذ البداية حتى اللحظة المتوقفة الآن. هذا التماهي بين المكان الثابت والزمن المتوقف في لحظته فيه نوع من الخداع الجميل.. وهذا التواشج بين الزمان والمكان هو في حد ذاته يحمل نوعاً من الجمالية. والطابق العاشر أيضاً في سكونه سيفتح باب التأمل بعمق وروية لأنه المكان الآمن والملاذ الذي يضع فيه صاحبه متحصناً بعزلته مما يفتح مجالات أكثر لعمق ووعي التأمل لرحلة طويلة تتحرك في شريط طويل يبدأه الرائي منذ لحظة البدايات.. لحظة الوعي بالوجود والحياة والذات.

- علو المكان المركزي

في (الطابق العاشر) هذا العلو أيضاً يعطي فسحة للاطلالة على سنوات مرت فكأنها اطلالة من أنا عالية تبحث في مجريات حوادث رغم وعورة فهمها، واتساق الصعوبة، في التعاطي مع بعض مستمسكاتها الفلسفية وأبعادها الروحية والمادية إلا أن النظرة الفاحصة تأتي من سمو وعلو الأنا القابعة في مكان عال أيضاً.. مما يمهد لفهم ما حدث وأن صعوبة ما حدث ليس بعيداً أيضاً عن الوعي.

(هنا الشاعر

يطل من الخليج

على نهايات الخليقة

أو

يطل على خرائب عُمره

وعلى جبال النحل

في أغواره

ويطل من عليائه

فيرى .... الخ)

يقول الشاعر

ويطل من عليائه

فيرى .... ص ١٤

والعلياء هنا سمو في المكانة وسمو الروح وسمو الارتكاز على العلو.. وهو بذلك يؤكد على علو الوعي وعلو الرؤية.. فكل شيء اسفله تحت قدميه..

(هنا..

في غرفة..

في الطابق العاشر

هنا..

فوق المدينة) ص ١٠

والتصغير لما أسفله ربط يعلو الاقامة وحدّد اكثر المكان وأطره بحجرة.. مجرد غرفة ولكنها تعلو المدينة، التصغير للمدينة يأتي من التهوين بقيمتها المكانية والمساحية لأنه يقبع فوقها

(هنا

فوق المدينة)

احساس بالفوقية واستكمالاً لنظرته السامية العالية.

- التكرار

أكد الشاعر على حضور المكان الآسر ففي قصيدة (الشاعر) استخدم تقنية التكرار لذات المكان وكأنه يرسم لنا بانوراما للسكون والمركزية.. ويرسم لنا تأكيدات على العلو والسمو الكاشفة باستمرار لخبايا الرحلة وأهم محطاتها هذا التأكيد سنراه في تكرار (الطابق العاشر) ثلاث عشرة مرة وسنلاحظ أن عقب كل ذكر (للطابق العاشر) سنجد قولاً أو فعلاً يؤكد على حركية الرحلة ونظرته لمفردات الكون والحياة بنظرة أخرى تجاه شيء جديد.. وهذا التكرار سيرتبط بأهمية المكان المركزي في سياق القصيدة. ص ١٩

هذا التعظيم للمكان يؤكده التكرار والمركزية المكانية التي سيطر على صيرورة الحدث الشعري

(في الطابق العاشر

يقول لروحه الشاعر)

....

ص ١٦ ايضاً

(في الطابق العاشر

إلى أن يقول

بين انكسارات وحلم

يرقد الطائر

(في الطابق العاشر)

ينام الذئب متكهلاً ص ١٩

(هنا

في الطابق العاشر

هنا طفل تجيء في حقيبته

دفاتر من رصاصي للفدائيين)

وباستكمال البحث سنجد أن التكرار فيه تأكيد على سطوة المكان الذي تنطلق منه الحركة باتجاه الماضي والحياة.. والمكان هنا الملموس والمؤطر بالتأكيد ليس كذلك فحسب ولكنه لحظة الوعي بالذات بالحياة بمعنى أنه مكان معنوي أيضاً رغم أنه معلوم ومؤطر بحدوده الجغرافية.

. دائريه المكان

سنلاحظ في قصيدة الشاعر أن المكان يأخذ بعداً دائرياً

(في الطابق العاشر

يقول لروحه الشاعر)

هذه هي البداية مفتتح القصيدة.. انفتاح على المكان وبالقطع هذا فيه ابراز لدور المكان المتمرس فيه الشخصية التي تبعث لنا رؤاها وأفكارها وتراسلاتها الوجدانية والإنسانية

(ثم نصرخ

أنت ميلادي وموتي

يا أخي في الطابق العاشر)

وهذه هي النهاية، أيضاً المكان علاقة فارقة في المفتتح والختام وما بينهما تدور عجلة القصيدة الحاملة لكل تشابكاتها الفلسفية والإنسانية والتاريخية.

هذا التعظيم للمكان يؤكده التكرار والمركزية المكانية التي سيطر على صيرورة الحدث الشعري وكأن الشاعر الذي لم يقبض على الخمسين عاماً من عمره يؤكد أنه مركز الروى والرؤى وسيد المكان.

خاتمة

الديوان بحث في اسئلة الحياة الحارقة من الميلاد إلى الموت، موت الانتباه ولقد استعرض الغربة والعزلة.. والقهر والوطن.. والإنسان والمرأة والعلاقات المتعددة معها.

ديوان (الطفل إذ يمضي) ثري بقضاياه الكثيرة والمتشابكة والتي تحتاج إلى كثير من التأمل وفض مغاليقها الكثيرة.

الهوامش:

* ديوان شعر - عمر شبانه المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٢

١- القيمة والمعيار - يوسف سامي اليوسف دار كنعان ٢٠٠٢

الطفل إذ يمضي

التجربة القصصية الجديدة بالمغرب
سؤال القصة، سؤال النقد القصصي

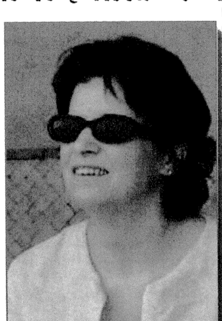
عبد الحق ميفراني *

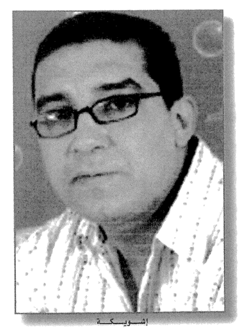
بلورت التصورات النقدية الحديثة، عمقا إضافيا لمعرفتنا بالنص السردي. فقد شكلت مثلا اجتهادات جوزيف كورتيس في مقاربته السيميائية للمكون الخطابي أي الوحدات الدلالية التي تشيد عالم النص كجهاز ثقافي وإيديولوجي(١) مبحثا إضافيا ونوعيا لتعميق معرفتنا بهذا الكيان المتعدد. ويؤكد الباحث إدريس سعيد أن هذه الوحدات الدلالية تعكس هشاشة الوجود الإنساني(٢). ولعلها الهشاشة نفسها التي يستشعرها القارئ وهو يعيد مع غارسيا ماركيز خلق تصورات تهم تراثا أدبيا وفضاء ثقافيا لقارة بعينها، وهي أيضا هشاشة جمالية عميقة بدأت مع سينما ايزنشتاين لتكرسا نصا فيلميا متشعبا في رؤاه وتشظيا سورياليا لونيا مع دالي.

وحين نروم اليوم تأمل التجربة القصصية بالمغرب، ومعها بعض المفاهيم كالجسد والفنتازي، سؤال الكتابة وحضورها في السرد المغربي الحديث، فإننا نكون في مواجهة تشظ آخر مضاف إليه العالم بأنساقه التي لا تقدم حقيقة بالمفرد وما الصدى الذي نجابهه في النص القصصي الحديث في المغرب، إلا إحدى الصيغ الشفافة التي تقدم رهاناتها خارج أي معطف نموذجي خالص، وكم دفعتنا هذه النصوص الى إعادة تمثل قناعاتنا وتصوراتنا الجاهزة كي نحفل في الأخير بضرورة المساءلة لدلالات هذا التشكل واستعارات هذا المنجز النصي الذي يحفل بأكثر من سؤال.

١- المنجز النصي وسؤال النقد:

حين نعيد اليوم تمثل المشهد القصصي بالمغرب، تستوقفنا هذه الدينامية الملحوظة على مستوى التراكم النصي، جعلت الدارس أمام "تمرد جمالي" معلن عبرت من خلاله هذه النصوص على وجهها المتعدد، مع ما رافق ذلك من إصدار لبيانات تنادي بالاختلاف، هذه الدينامية دفعت بالنقد القصصي الى مراجعة قناعاته وتصوراته النظرية التي ظل على الدوام يقارب بها هذه الشجرة التي تفرعت، بل إن هناك نصوصا بحثت لها عن تربة جديدة تحاول من خلالها هدم بناء مرجعي ظل متحكما في المنجز السردي عموما، وفي المقولات التي أفرزها.


الطالبي


إشويكة

يؤكد كورتازار(٣) على زئبقية إطلاق مفهوم خاص ومحدد لفن القصة القصيرة إذ لا وجود لثوابت تحكم فن الكتابة القصصية، ويثيرنا تحديده لبناء القصة إذ يسمه بأنه بناء كروي مغلق esfera، لكن هذا العالم المغلق أمسى مفتوحا على منجز نصي أكثر تمردا لا يراعي معايير ذاتية النص القصصي، ولعل الوفرة الملحوظة على مستوى العناوين الصادرة شكل من أشكال خلق هذا التراكم الذي باستطاعته فرز تجارب توازيها حركة بحث ملحوظة والتي من خلالها نستطيع فتح النوافذ مشرعة على عناصر البناء القصصي الحديث، كما تخيلها وحققها كنصوص فرسانها الجدد، وهي محطة للوقوف على الخصائص الكلية للكتابة القصصية وأيضا تتبع مسارات التحول التي مست معمارية القصة القصيرة في المغرب.

لقد عرفت سنوات التسعينات في القرن الماضي إصداراً كمياً ملحوظاً للمجاميع القصصية وصلت الى ١٤٩ عنواناً، أما بدايات الألفية الثالثة (٢٠٠٠-٢٠٠٤) فقد حددت في ٩٠ عنواناً(٤)، هذا الجرد الصادر في الاجتهاد البيبلوغرافي للاستاذ محمد قاسمي(٥) يقدم صورة مصغرة على ارتفاع وتيرة هذا الحضور الأجناسي وإذا أضفنا ميلاد العديد من الإطارات الخاصة بالبحث في القصة القصيرة خلال هذه المرحلة (مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب-نادي الكوليزيوم القصصي-نادي الهامش القصصي-نادي القصة القصيرة بالمغرب....) نكتشف هذا التأطير النقدي الموازي لممارسة نصية تحضر بقوة، ومن خلالها نستطيع رسم خصوصية هذا المشهد وتحولات الكتابة القصصية في المغرب كسؤال مشروع ما دمنا نجابه بأشكال مستحدثة، لعل أهم مميزاتها "التدخلات النصية بوصفها علامة مميزة في حد ذاتها للكتابة القصصية الجديدة، بغض النظر عن صيغها وخصائصها وبوصفها تعبر عن التحول في الكتابة من الشكل البسيط الى الشكل المركب"(٦).

ثمة آلية تحكمت في الانتقال الى النص القصصي الحديث، وهو ما ينظر إليه من باب التحول كإحدى أهم محطات مفهوم التجريب والذي قعد له على مستويات متعددة من الممارسة النصية، تحول مس القصة ومكوناتها وشخوصها وبنائها، لنتأمل هذا الانتقال من خلال نماذج استقرائية نقدم من خلالها بعض-إذ ثمة إشراقات مضافة مهمة في المشهد،لا تسعها الدراسة-من فيض هذا التحول.

لقد عرفت سنوات التسعينيات في القرن الماضي إصدارا كميا ملحوظا للمجاميع القصصية وصلت إلى رقم كبير

** "زقاق الموتى" مجموعة القاص عبد العزيز الراشدي*

«زقاق الموتى» المجموعة القصصية الأولى للمبدع الشاب عبدالعزيز الراشدي، وقد صدرت عن منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب،احتوت المجموعة التي تقع في ٨٠ صفحة ١٤ نصا قصصيا، لعل أول ما يميز نصوص المجموعة هو هذا الصوت المتفرد للصحراء، إحدى أهم خاصيات نصوص القاص عبدالعزيز الراشدي وليس جميعها، إذ ارتبط العديد من نصوص حساسيات المشهد القصصي في المغرب بمعالم محددة تتباين وتتقاطع جميعها في خاصيات الكتابة، وتيمات ضابطة لتخيل هذه النصوص، لكن في في قصص زقاق الموتى خاصة:

١- القبة، ٢- عزلة الكائن، ٣- اللسعة، ٤- وجع الرمال، ٥- ولائم الجنوب، نجد عوالم جديدة لمتخيل قصصي مشبع بالشساعة والامتداد، وبثقافة الجنوب المفتوحة على غنى تخييلي يمثل نقط ضوء جديدة للجسد القصصي في المغرب، إذ أذهلنا هذا الغياب للصحراء وللبحر أيضا ولثقافة الجبل الممتدة في صلب ثنايا هذه الذاكرة المثخنة بالجروح، لذلك تكشف قصص زقاق الموتى عن عناية فائقة بتقنية الوصف والسرد، لا سيما أن لصمت الصحراء لغته المشبعة بالتفاصيل، ويستثمر المبدع عبدالعزيز الراشدي ولو باحتشام، هذا المعطى، إذ يظل في صراع أبدي مع صوت الآخر القصصي الممثل فيما يقرأ من نصوص وما يظن أنها نص قصصي مكتمل،وكلما ظل النص القصصي في زقاق الموتى وفيا لمتخيله المرجعي لمحنا الغنى النصي التخييلي الذي ينفتح على قراءات أخرى أكيد أنها متعددة،لكن، من منحنى هذه التفاصيل؟ خيال جامح؟ شطحات لا مسوغ لها؟ القرية؟ الأطفال؟ هم إذن لا مناص، أنا أحدهم، هل اختلط الخيال بما جرى؟ لا أدري، «عزلة الكائن» (ص ٢٢)،رجل يخب في الصحراء باحثا في الزوابع والحر، عن المعنى يبحث أم عن المبنى أم عن سراج يضيء القلب، «وجع الرمل» (ص٣٢-٣٣)،أعرف رجلا تدرب قلبه على البداوة، لم يعاند الصحراء، فهو يعرف طبعها، حدث ذلك في البداية فقط، أعرفه يمشي طوال الوقت، «وجع الرمال» (ص٣١).

لا يتكلف الراوي في صياغة الامتداد والمطلق، بل يترك اللغة تنسج بطريقتها هذه التفاصيل التي هي معطى ساكن، عنوانه الفراغ، فأمام الفراغ والصمت، ينقطع الحيل الأبيض السري أمام الرائي فلسنا أمام أزمنة حكائية ولا حكايات تفصيلية، إننا أمام تداخل لأحداث وتفاصيل تجعل السرد ينفتح على خط إنكاري، إذ ليس مركزا تأتلف جل المكونات داخله بطرق تقليدية بقدر ما تصبغ هذه التفاصيل أحداثها الخاصة داخله وفق الأسلوب «الطفولي» الذي يخضعه الراوي عن طريق تدمير للبناء ككل، صحيح أن النص القصصي في عنصر القص داخله يفتح هذه الإمكانية لكن في النصوص الأولى من زقاق الموتى: قصة القبة أو وجع الرمال،هيمنة لصوت «الجامد» صوت المكان، برهبته وغناه، أما الشخوص فهي عابرة، مستلبة، متفرجة، ساكنة لا تخضع إلا لمنظومة قيم هذا الامتداد،

احتاجك كما احتياجي للكتابة والكآبة والندم «جرح البياض» (ص ٤٦)

إن هذا الصوت المتعدد والمفرد في آن معا، يظل صدى عابرا لما أسماه قصص «زقاق الموتى»، «يقين اللاجدوى» أو ليست الصحراء هذا المطلق العدم اللامنتهي يقين اللاجدوى، وكان بإمكان النصوص التشبع بهذا المطلق التخييلي للحد الذي تتمثله كاختيار، مما كان سيمثل تحولا نوعيا في الجسد القصصي المغربي، لكن يبدو أن هذا الصوت الزاكوري لا يزال أمامه الأفق ممتدا لذلك، وفي انتظاره، نأمل أن تكون زقاق الموتى المجموعة القصصية الأولى للقاص الشاب عبدالعزيز الراشدي نافذة جديدة داخل متن قصصي بدأ يشهد رجات داخلية، المأمول أن يفرز لنا دينامية جديدة لهذا الجنس الإبداعي الذي أراده البعض تعويضا لفشله الإبداعي في أجناس إبداعية أخرى.



* مجموعة "الألواح البيضاء" للكاتب نور الدين محقق هوس القص

"الألواح البيضاء" هي الكتاب العشرون في إصدارات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب القصصية، عشرون مجموعة قصصية صدرت مطلع الألفية الجديدة، كمساهمة مجازية من مجموعة البحث في تقعيد حضور منهجية النشر القصصي.

مجموعة "الألواح البيضاء" للقاص والكاتب نورالدين محقق، تضم ثماني قصص قصيرة، وهي بمنزلة عتبات ولوج لعوالم الكتابة القصصية، بحكم أن القصص جميعها مسكونة بسؤال الكتابة القصصية، إن لم نقل أن "الألواح البيضاء" هي هذا الفضاء الورقي الخالص للكتابة، ويسعى المبدع والكاتب نورالدين محقق الى فتح قنوات التفكير في القصة من خلال رؤية التجريب المتحكمة في آليات إنتاج القصص الثمانية.

"الألواح البيضاء" مجموعة قصصية ساردها "خبير بالسرد، وبأدق خصائصه"/ص٣٠، لذلك تنتقل القصة من ورشة الكتابة الى مرحلة التشكل مرورا بمنطق التفكير فيها، بل ويتسع عوالمها الورقية والافتراضية، ساردو الألواح البيضاء يحتملون صوتهم المركب، فهم لا يرون إلا جزءاً من عتبات، ليسوا شطار تفاصيل، بل مشاؤون يحملون هواجس متخيلهم، ويندسون في عوالم متقطعة مركبة، من ورشة التمرين كما في قصة "بنت الأرض"، في أفق كتابة قصة "غاية في التجريب الإبداعي"/ ص١٣، وانتهاء بتمرين التأويل/قصة "تأويل الأحلام"-ص٧، حيث جمالية التلقي.

وكأن القصة لدى نورالدين محقق، نص مؤقت/افتراضي، ما دامت تعبر من آلية المحو نص "الألواح البيضاء"-ص٢٥، وما دام ساردها "كلما راودته الكتابة، اكتفى بالبكاء"-ص٣٢/قصة "لا بأس يا حبيبتي".

لا يهدأ التفكير لحظة في القصة في مجموعة "الألواح البيضاء" لنورالدين محقق، القصة بـ "قوة الغرائبية فيها وطريقتها في الحكي، والوضع الذي اتخذته لدى قيامها بعملية الحكي" ص٣٩-قصة "لبن العصفورة"، فهل القصة الرائعة هي "القصة المبالغ في الكذب فيها؟"،ص٣٩- يؤكد السارد أن القصة "لها القدرة على التقاط التفاصيل الصغيرة والتي تتسم بالغوص في حياتنا اليومية"/ص٤٧،قصة "الحب في زمن الانترنيت".

وبذلك يعيد السارد توصيف آليات الكتابة القصصية من داخل النص القصصي، وبذلك تتحول قصص "الألواح البيضاء" الى "مرافعات" في كتابة القصة القصيرة، دون أن يعني هذا الاسترشاد أن القصص لا تجيب في ثناياها إلا عن هاجس الرؤية، والتي استطاعت أن تحرر متعة الكتابة الى متعة القراءة.

"الألواح البيضاء" إضافة مهمة للمشهد القصصي في المغرب، إضافة في قدرتها على خلق متاهات لسؤال الكتابة القصصية عموما في رهانه على دينامية النص القصصي، وقدرته على تأويل عوالمه اللانهائية، في إمساكه بأواليات إنتاج النص القصصي وقدرته على توليد أسئلة النص القصصي.

* رجاء الطالبي أو شعلة الكتابة بدهشة الرؤية

تأسيس الاختلاف في الكتابة هكذا يقدم الناقد حسن المودن مجموعة الكاتبة المغربية رجاء الطالبي "عين هاجر" الصادرة عن منشورات دار الثقافة. المقولة توسيع لهذه الرؤية التي تروم تأسيس مفهوم مختلف للكتابة وحتى التوصيف الأجناسي المحدد على غلاف المجموعة «قصص» تمويه يغادر فعل القراءة في اللحظة الأولى من قراءة أول نص في المجموعة «من يوميات عاشق أبيقوري»، لنكتشف سحر عوالم أعمدتها الساردة بالرهان على مغامرة الكتابة التي تتحرر كليا من مراسيم وبرتوكولات المطمح الأجناسي.تضم المجموعة ثمانية نصوص تملأ الزاوية اليسرى للصفحة:

من يوميات عاشق أبيقوري، حبة كرز، موت بشفاه لامرئية، هاي.. شيري، جنائن النار، ذئبة الجحيم، نزيف الشفافية، حديقة أبيقور.

> تتحول قصص الألواح البيضاء إلى مرافعات في كتابة القصة القصيرة دون أن يعني هذا أن القصص لا تجيب عن هاجس الرؤية

وهي جميعها نشيد غير مكتمل بالمرة للكتابة، في أفقها الاختياري الوجودي، فرهان النصوص كوجيتو لذات ساردة وهي تسيج عوالم الحفر من خلال هذا الاختيار الذي يمتطي لا نهائية اللغة، واللامرئي الأشكال، الساردة هنا فاعل مفكر يكتسب هويته الأصيلة في استعادة « روح العالم».

في نصوص "عين هاجر" لا نكتشف شخوصا ولا حدثا بالتحديد، ولا توصيفا حكائيا، في "عين هاجر" تجسس لغوي ثرثار إلى حد السفه لهذه العين السحرية والتي لا تكتفي باستعادة بلاغة المادة والشكل، بل تنشر ذروة الرؤيا باتساع «العبارة» ثمة حلول مطلق لا ينتهي، بل يحمل قبعة النفري بلسان هلدرلين..لا نحتاج لقواعد جانبية كي يكتمل اندهاش العالم في « نزيف الشفافية» «يكتب وكأنه ينزف» تقطر الكلمات من وريده..تقطر وتقطر ليتكون عالمه الحكائي الجميل بشفافيته، برقته الذابحة (ص٦١).

ولبناء هذه العوالم وتشييدها تتزود الذات الساردة بـ «اللهفة للامتلاك، الامتلاء، التحليق، الهطول، الغوص، الانتشاء / حبة كرز (ص ٢٧)، تحتفي الكتابة بهذا الجسد وهو جسد مكتنز بالمعرفة، لا يتحدد بالمفاصل والأعضاء إنما بدرجة « نضج لثمار المعرفة» لأن سحر الكوجيتو السابق التحديد لا يتحقق إلا بحركة الامتلاء التي تصيغ العالم كي تحرك جنونه، وتعترف الساردة في «موت بشفاه لا مرئية» «حياتها الحقيقة هي حياة أعماقها » (ص ٣٤) فالصخب والفوضى والامتلاء والتحقق و.و.. متواليات لهذا النشيد المعلن والذي لا تستطيع هذه النصوص الثمانية أن تكتب وصفاته، فالضوء الذي اختارته "عين هاجر" نداء المجهول و«عبور سري» يقتات من الباطن واللامرئي وكلما أمعنت الساردة في نسج هذه الخيوط، حاكت هذه الحلكة كلما ضاق «الضوء» الشفاف ليجد القارئ نفسه وسط حديقة بمتونها وتعاليمها الشبيهة بطقوس « الزن».ولا نستطيع إلا فهم طبيعة التوظيف الشعري الذي تلاحقه الساردة حتى في أقسى الحالات نثرية «أحبها حتى لو بالدم كان اقتلاعها وسكناها..أدمنتها الدماء وأدمنت ملقها ومنآها..أحبها..أحب التوتر الجميل الذي يذكيه ملقاها» (ص ١٣).

فالمدن، الجسد، والوله، والاحتراق.. جميعها بنيان جسد معرفي بامتياز هو النص، خلاص الساردة من توصيفها ودورها للانحلال في هذا البوح / الولع..

وكما يشير الناقد حسن المودن في شهادة / نص التقديم «هي نصوص شعرية، بلغة شعرية تقول الذات حكايتها » لكن أثمة حكاية حقا؟النصوص نفسها تقر فقط بشراب اللامرئي (جنائن النار) (ص ٤٣) وهي هنا تمتطي الجسد أعلاه في متاهاته وصحرائه، وحتى الأشجار تأكيد على شساعة هذا العالم» الخراب، وهذا الموت / العدم لكن هذه الذرائع تعمق بحث إضاءة لـ « جسد ينزف ظلاما = أدونيس». وتستحيل أية مقاربة تتباهى بجينيرالات المنهج أن تستضيفها "عين هاجر" هكذا، دون فعل « تحول / ص ٤٦» فأمام الروح هدير « الآلام المهولة تداعب عمقها المجروح / ص ٤٦».

نصوص "عين هاجر" في النهاية تحلل بطواعية لذة الكتابة ذاتها، فالنشيد السري، شموس هاجر"، أما فعل الكتابة فعينها السحرية والسرية.

في « ذئبة الجحيم» سيرة الموت وشعريته، وهو ألق النصوص في تجذير وتقعيد منطق الكتابة لدى المبدعة رجاء الطالبي، يبدأ النص بفعل ماض ناقص ليختتم (طباعيا) بتفجير لربيع «هائل»، الامتداد هنا يصبغ بمواجهة الذات الكاتبة مع عوالم الكتابة، وهذه الذات موسومة بـ:

زئبقية، عربيدة، دائمة الترحال، متأبطة عدمها، شيطانية، دائمة التدمير، تشتعل، تتوغل، تتسربل بالظلمة، متأهبة للانفجار، مضيئة.

إن فعل التذويت يتحلل تدريجيا اتجاه توازي جسد النص بشعرية الموت لكنه « الموت الذي يحيا فينا / ص ٥١» وبذلك تتحقق نبوءة الكتابة في سيزيفيتها ما دام هذا التضاد يحكم الرؤية الموجهة بالتوهج لفعل الصيرورة، حتى يعيد النص وجوده من لحظة التدمير..إننا أمام شطحات بحس أسلوبي خاص، ولا تكتمل الحضرة إلا داخل طقوس جسد النص نفسه دون الحاجة الماسة لانتظامه لسنن خاصة ولا قواعد صارمة، فالحديقة / الصحراء، الكتابة منتهى نهائي لكن حين نسائل نصوص "عين هاجر" تخبرنا أنها منتهى نهائي في اللانهائي...

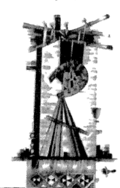
في نص « نزيف الشفافية» تخبرنا الساردة:

« تدهشني هذه الرؤى والعوالم، أحتاج التركيز الوفير لأجد لها مخرجا يحميها من الضياع على الورق» (ص٥٨).

صمتي قراءتي، صمتي إنصاتي، صمتي صفحة شفافيتي الناصعة».

إن نزيف الشفافية جزء منه نزيف لصمت مرآوي لذات تخربش وتخطط

في « ذئبة الجحيم» سيرة الموت وشعريته وهو ألق النصوص في تجذير وتقعيد منطق الكتابة لدى الكاتبة



رؤاها بحثا عن « عمق مشتهى» لكن ألا تتحول الكتابة الملاذ الآسر لوسيط فعلي تستطيع عبره تخييلات « الرؤى» و«العوالم» أن تعبر كي تتحقق نبوءة هاجر الثانية: « كتابة الصمت، كتابة البياض، كتابة الشفافية التي لا حد لنزيفها، كتابة ما لا ينقال Indicible، كتابة الأعماق..كتابة الحكمة » ص ٦١.

في النهاية، مآل هذه النصوص ليس بناء جدار حكائي بشخوصه، بسننه الضابطة ولا بالوصول للاعتراف بها على الورق، مآلها الاستحمام في «خمرة اللامرئي» اضطرام أكثر في « الشهوة للحياة»، الإنصات الى « نداء المجهول»، أن تكتب « بالدم» أن تمتلك « قوة النشيد». لكن، حين نسائل منطق التجريب الممارس كلية في "عين هاجر" لا نجد أنفسنا أمام (تكسير لخطية السرد، ولا تعدد الأصوات، ولا توظيف للبعد الفانطاستيكي، ولا) نكون أما رهان ما عبر عنه الناقد حسن المودن بـ « استعادة الهوية الأصلية للكتابة» وأبعد من فعل الاستعادة، ثمة تحقق لهذه الهوية «ككائن» فعلي في مجسمات نصوص هي أقرب للوصايا، وترياق العزلة هنا في الخصوصية والفرادة معا.

※ مجموعة "باتجاه البر الثاني" للقاصة رشيدة عدناوي
بوح الذات بتلاوين الصمت

مجموعة "باتجاه البر الثاني" للقاصة رشيدة عدناوي الصادرة عن منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، تضم أحد عشر نصا قصصيا، واختارت الكاتبة عنوان إحدى قصصها عنوانا لمجموعتها القصصية، وخاصية هذا العنوان "باتجاه البر الثاني" توق اختياري مركزي لتجاوز منطقة الصمت بغية توسيع هوامش البوح: بوح الذات في بر الكتابة كملاذ توليدي، وينفتح النص على استهلال إرشادي:

" على شحوب هذه الرمال أطمرت بعضا من شتاتي "

..دفنت أهاتي " (ص٣٧)

وتتشظى الذات بهذا الدخول المباشر على بياضها، إذ ثمة خصوصية يحفرها نص باتجاه البر الثاني داخل المجموعة، صوت استيهامي يشيد كيانه باللغة، ويتكىء هذا الاختيار على صوت مفرد هو ضمير المتكلم الذي يشكل مساحات البياض ببوح استرسالي، ويتسيد في القبض على جميع التفاصيل ما دامت اللحظة تعبر عن ولادة ذات غير مرآوية:

" انتابني شعور غريب بأنني في لحظة ولادة " (ص٤٠)

وهي أيضا لحظة عبور اتجاه مساحات أخرى غير محددة المعالم اللهم التحرر من عوالم التمتمات، التعاويذ، القطران، الزعفران، الأمواج السبع، سيدي عبد الرحمان... وفعل التحرر هنا وجداني يرتبط بالذات الأولى التي تتوحد مع الساردة في رغبة "التحلل من الطمي " (ص٣٨) وفي نشدان المكان "موكادور" وهو هنا في حركة مزدوجة مع من ترى حركته في تضادها هي المسكونة بالامتلاء، وللمكان هنا ببعديه كفضاء جغرافي مدرك، ودلالي ينشده جسد الساردة = البر الثاني = فضائي المنساب بلا متاريس (ص ٤٠) مما يعزز من دلالات اختيارنا لهذا النص

الكتابة القصصية الجديدة بالمغرب

كنموذج، اختيار الساردة سبر أغوار فعل العبور بتأكيد اعتراف ضمني في جملة استهلالية سابقة تتمثل في دفن "الآهات"، لوعة "الحكي" مفردة في تشريح جداوئية ضمنية لكتابة هذا "الشتات"، ولأنها ذات موشومة بـ:

قصة الصبار: (ص٧): الانـزواء – التفرد – الضجر – الوحدة – الاغتراب – الخيبة – الإحباط..

· قصة حوار في ليل متأخر:(ص١١): أسامر وحدتي...

فإن التشكيل الهلامي الذي تقدمه هذه النصوص هو تدرج دلالي لفعل الاغتراب الذي يتشكل هنا في متخيل الحكي كمنظومات ذات علائق مركبة، ولتتبع مسارات هذه البنية المتشظية، نقترح هذه الصياغات من المجموعة:

· اكتسحتني أفعوانات الوحدة والاغتراب / قصة الصبار.

· أن تقبل من الوجود بحافة على هامش هذا الحقل الأجرد / ق. الصبار.

· كومت جسدي عند منابتك مستكينة /ق. الصبار.

· الطفلة التي كنتها / ق. حوار في ليل متأخر.

· أنا هنا على سرير متآكل، أسامر وحدتي / ق. حوار في ليل متأخر.

· يداي..تمددان جسدي للموت الداني / ق. حوار...

· أنا الهاربة من رتابة الصمت وموت الجدران / ق. حوار...

· أطمرت بعضا من شتاتي / ق. باتجاه البر الثاني.

· لم تعد رجلاي قادرتين على حمل جسدي / ق. شرود.

تقترح مجموعة القاصة رشيدة عدناوي، صيغا مختلفة لكتابة اختارت أن تكتب بوحها ضدا على الاغتراب، وإذا كان هذا العنصر الأخير وليد تفكير مخيال جمعي ظل قطب الرحى لمنظومات قيم تحكمت في سياقات البناء المجتمعي، فإن نصوص "باتجاه البر الثاني " تتمثل صوتها المفرد وهو وليد هذا التضاد، إذ تمتهن الساردة ناصية الكتابة برغبة إرادية قصد خرق هذا الهامش وتوسيعه بنشدان صوتها المتوحد مع جسد بدا غير قادر على الخضوع للانكسارات.

فنبتة "الصبار" التي تتحمل تلاوين القهر الممارس، صوت إضافي للساردة، وتصر به على اختراق سمك جدارات متخيلة برغبتها المزدوجة للتجاوز:

أنا الهاربة من رتابة الصمت وموت الجدران (ص١٢).

فهي ذات متمردة على الصمت كرابط فعلي لمنظومة الخضوع، لذلك تصر النصوص على تشييد تفرد "الدوال" بـ:

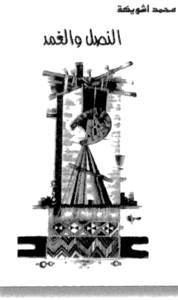
حر البيان الى بيان السحر "ص٢٣"

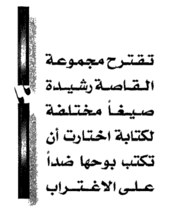
عبر استدراج لتقنيات الكتابة القصصية وتوطين الذات عوالم متحولة تكره الثبات.

باتجاه البر الثاني نموذج الكتابة السردية النسوية التي تمتلك استغوارها البلاغي، أليست نقيضا لتلك اليد:

يد رجل تواق لتحنيط الفراشات الهائمة "ص٦٨"

ولأن الكتابة سحر خالص، فالساردة تخرق حالة الاستثناء مادامت تعترف:





أكره أن يراني الآخرون في لحظات ضعفي "ص٢٣"

ولعلها شرطها الانساني "الديمقراطي" في أحقية تفكيك هذا التشويش الذي يمارسه عنف المصطلح، مع ذلك تملأ صوتها بعنف ورمزية المعنى، وبتلاوين هويتها المفردة: " أمات انتمائي فلكل بنات جنسي أدين بالولاء، والى كل المتشدقين الذين ينثرون المتاريس أمام حبوي وانسيابي.." ص ١٤.

هي في النهاية تعلن عنا صمتها:" أعلنت عليكم هذا الصمت/ص١٤" في زمن آت بحمولاتها التخييلية، وبنصوص هي أحقيتها الفعلية في الوجود، وهي ما يعبر عن شعرية مضافة لمجموعة المبدعة رشيدة عدناوي، البعد الأنطولوجي في أن تتكتب، وفي أن نقرأ نصوص صادقة مع الصمت والعالم، لكن وفق ما تراه الرائية..

* مجموعة "البرشمان" لأنيس الرافعي:

"البرشمان" هي مجموعة «ملاحظات قصصية»، هكذا يقدم أنيس الرافعي مجموعته الصادرة عن دار الشاطئ الثالث، وهي تصدير أساسي ارتبطت ببلوغرافية المبدع أنيس الرافعي منذ مجموعته «أشياء تمر دون أن تحدث فعلا»/٢٠٠٢، والموسومة بـ «تمارين قصصية»، مجموعة «السيد ريباخا» /٢٠٠٤، هي «تعاقبات قصصية» ذات ثلاث مجاميع قصصية، ثلاثة تصديرات (تمارين ـ تعاقبات ـ ملاحظات)، هي إشارات خارج–نصية، لكنها تقدم تصورا قبليا للتفكير في القصة القصيرة اليوم، إذ يرتبط الإصدار في كل مرة، بتحيين التفكير في النص القصصي، على أساس أنه ورش مفتوح، يستدعي الاستقراء ويستدعي البناء والمحو. في بروتوكول لا يمكن الاستغناء عنه، يقدم المبدع أنيس الرافعي طرحا جديدا/قديما في جزء مهم من مستويات هذا التفكير يقول: «تدين الملاحظات القصصية الست المشكلة لهاته المجموعة، لولع فائق بملاحقة موضوعة (الداخل والخارج)، موضوعة جدلية بامتياز، تتيح «الدخول والخروج» في الحكي، سريان الحبكة وتنافذ الأحداث من خارج عالم الأشياء الى داخلها أو من داخل عالم الأشياء الى خارجها»، يسعفنا هذا القول في تأكيد التصور التجريبي الدائم عند المبدع أنيس الرافعي، فهو ملح القصة لديه، هذا الحس التجريبي يدفع بالنص الى

أرقى مستويات «كفاياته التجريبية» على اعتبار أن لا نموذج مفرداً صالح أن يتحول لمقدس قصصي، والإشارة الى جدلية الداخل والخارج تكفل للنص القصصي منطقه السببي في نسج خيوط طبيعة السرد القصصي.

والحديث عن «تقنيات وجماليات التخلاف» إشارة لإيقاع الحياكة وضبطها وفق حركة الصبي و«معلمه»، هذه الصورة البليغة التي تؤثث ذاكرتنا الطفولية يستدعيها المبدع أنيس الرافعي كي يقدم بها شكلا مميزا لكيفية «حياكته» للنص القصصي «الجديد» على أساس أنه لا زال في طور التشكل، إذ لا نخرج هنا على صيغ التمارين والملاحظات... هي لعبة خاصة و«أثيرية» كما يسميها المبدع في تصديره الأولي، ولعلها إحدى صيغ تمثل جانبا من لعبة الداخل والخارج، وافرازا لمنطقها الخاص.

إذن، تنتقل المجموعة القصصية "البرشمان" من الصور الفوتوغرافية، الى الأبواب، الى الأحصنة المعدنية، الى الكراسي، الى الشاشة السينمائية، الى الجدران..وفي هذا الانتقال تخط ملاحظاتها بالصيغة المقترحة، أي من خلال تقنية «التخلاف» من خلال صيغة توالد حكائي، يتوازى عبر صوتين داخلين وسارد خارج توا من القص، يراقب حركة صياغات هذه الأشياء الثابتة والمتحركة.

وجل الملاحظات تتخذ الصيغة نفس مقترحها السردي، إذ يتداخل الخطابان معا، ويتناوب الساردان في قص ملاحظاتهما، صوتين يتحاوران، وهي سمة مميزة لكتابات أنيس الرافعي، إذ يشكل فضاء النص القصصي مجال التفكير والسؤال عن القصة، هاته الأخيرة تبدو أنها لا زالت ورشة مفتوحة، لم تنكتب بعد، وبذلك يفتح المبدع أنيس الرافعي متاهاته القصصية، من خلال قوة المنجز النصي الذي اقترفه بـ «التخلاف»، إذ يفتح أفق هذا الحس التجريبي ضرورة السؤال حول هذا «النموذج» المقترح والذي وسعت «المتاهة» ودعونا نسمها «بالراشدة» من هامش السؤال.

لكن، لنعدل من مسار التوجس بالسؤال الى أين يتجه هذا الحس التجريبي؟ ما أفق منجزه النصي؟، ليس المتاهة بطبيعة الحال، فالخروج من شرنقة النموذج ومن الإطار «المحافظ» ومن الجلباب، يستدعي نموذجا آخر بديلا، أصبحنا نتساءل عن ملامحه، لا بقوة خطابات التفكير فيه، ولكن بقوة المنجز والذي هو ديدن وأفقه هذا المسار في النهاية، النصوص التي ظل المبدع أنيس الرافعي حريصا على

يفتح المبدع الرافعي متاهاته القصصية من خلال قوة المنجز النصي الذي اقترفه بـ «التخلاف»

«تضفير وتضافر» خيوطها، متسلحا بكفاياته التجريبية، ضدا على «النموذج وصداه». وفي ذلك، تميز "البرشمان" في إفراز هذا الولع الفائق بالقصة، في متخيلها وفي متاهاتها البليغة.

* مجموعة " النصل والغمد " للقاص المغربي محمد اشويكة عنف التجريب بوعي "التكنوقاص"

نبدأ مدخل قراءتنا لهذه المجموعة القصصية للمبدع محمد اشويكة " النصل والغمد" بالسؤال حول الاقتراح الأجناسي الموسوم بـ " الورشة القصصية ". وما يعمق جدوائية السؤال التبويب الاقتراحي الذي وزع المجموعة الى مفصل أول: النصل الذي ضم ٨ نصوص:

١- ذاكرة الأشواك
٢- قفل على القلب
٣- همس الصخرة
٤- احتكاكات
٥- سيناريو الاحتضار
٦- استجواب في المقبرة
٧- شذرات هيستيرية
٨- المصعد

ومفصل ثان: الغمد الذي احتوى على أربع مقالات حول القصة القصيرة:

• في متاهات القصة المغربية الجديدة
• التكنوقاص
• قسوة القص
• في الميكانيكا القصصية.

يفتتح القاص أنيس الرافعي في مدخله المجموعة، أما القاص أحمد منصور فهو مخرج العمل، بالتالي يمكننا إعادة توزيع المجموعة الى:

- Synopsis
- التقطيع الفيلمي Découpage filmique
- الإخراج Mise en scéne

هي الرؤية المتحكمة في الأساس للقاص والمبدع محمد اشويكة عند إخراجه لعمل " النصل والغمد" وطبيعة مفهومه التكنوقاص تدليل واضح لهذا البعد والذي يقوم بترشيده بالتأكيد على أن التكنوقاص عليه أن يكون " مبادرا باستخدام أدوات نقدية جديدة تكون أكثر فاعلية للقبض على "الحقيقة القصصية" / إذا كانت ثمة حقيقة قصصية/ " بالتالي يطالب اشويكة بناقد وقاص أي " ناقد عاشق ومبدع في آن، إنه كائن يبحث عن إيكولوجيا ثقافية بعيدة عن كل تلوث قصصي " هذا بالإضافة أن القصة بالنسبة إليه هي مفكرة صاخبة ".

وكي نعمق فهمنا للنصوص الثمانية المقترحة الأولى والتي هي أساس المجموعة إذ أن المفصل الثاني تزكية لتوصيف مفهوم الورشة إذ لسنا أمام عمل إبداعي فقط بل تركيب لمفهوم مقترح الذي هو" تكنوقاص " مبدع وناقد في آن معاً. يؤكد اشويكة على ملامح عامة لتقنية القصة أهمها:

** حكي مسترسل – ممل – غارق في التقريرية – مبهم – مقعر وفارغ – ماكر – يتسم بالحيوية والوضوح – عار من التنميق البلاغي والحذلقة اللغوية – بسيط في تركيبه..

** لغة القاص لغة BASIC المعلوماتي..

نشير هنا أن التصور لمقترح المبدع محمد اشويكة هو الأساس النظري لجماعة الكوليزيوم القصصي بالمغرب لذلك نتفهم مفتتح " الجينوم القصصي القادم " للمبدع أنيس الرافعي والشبيه بالجينيرك الفيلمي لما سيحدث أو ما سنرى لا ما سنقرأ، لكننا في النهاية نقرأ ولعلنا نستوعب الفعل البصري المضمن في "ما نقرأ " حقا وبما أن "النصل والغمد" هي تأشير على ما يصفه المبدع أنيس الرافعي" بالانفجار القصصي " فإننا نكون أمام أنموذج فعلي – تطبيقي لمستوى رؤية النصف الواصف في التكنوقاص أي الناقد، الى أي حد نجحت النصوص في تأكيد فرضيات الاقتراح أي:

١- " الحب الحافي " مجموعة محمد اشويكة/٢٠٠١.
٢- " القيامة الآن " لمحمد امنصور.
٣- " أشياء تمر دون أن تحدث فعلا" تمارين قصصية لأنيس الرافعي.



٤- "السيد ريباخا " أنيس الرافعي ٢٠٠٤.

٥- " النصل والغمد " محمد اشويكة ٢٠٠٣.

هذا رهين بزاوية الاستقراء وبالمأمول النظري والمنهجي المقارب لهذه الكينونات، إذ أن التمارين القصصية والورشة القصصية تظل مرتبطة بما قبل التحقق، ما قبل فعل الكتابة، أو لعلها درجة الصفر الكوليزيومية لا البارتية..

في نص " قفل في القلب" = Un cadenas sur le coeur، تمرين أول على كتابة نص يرتبط بحقل بصري هو السيناريو وهنا اللغة جافة، وهي بعيدة على التقطيع الاحترافي المعهود لذلك أشرنا بالتمرين:

١- في المطبخ:

- امرأة ما بين ٤٠ و ٤٥ سنة من عمرها..تفتح قفلا وضع بإحكام على الباب الأعلى للثلاجة..تخرج الفطائر..

- تفتح الفرن الكهربائي وتضع فيه الفطائر..تعود لوضع القفل على الثلاجة..

وهكذا تتوالى هذه التقطيعات الفرعية المرقمة، وهي دليل فعلي على التكوين الإضافي للمبدع اشويكة في المجال السمعي البصري، إذ يكتب النص من زاوية تقنية الكتابة السينارستية، الى درجة الحوار الفعلي مع تقنية الكتابة القصصية وندرج هنا مقطعا آخر:

٢- في المطبخ:

- الإناء يغلي فوق النار والبخار يتصاعد منه كقاطرة بخارية انجليزية تعود الى البدايات الأولى للثورة الصناعية.

والتشبيه هنا تأكيد لصوت القصة الذي يحضر بقوته الارتكازية على رؤية البصري لفعل الحركة وهي تحقيق لهذا الوعي التخييلي بالمجال كما هو في الصورة السينمائية لكن الوسيط هنا يظل اللغة لا الإضاءة لا حركة الكاميرا لا الممثل...

بالنسبة لنص " المصعد " فيبدو أن القاص محمد اشويكة يقدم لنا فيلما قصيرا مدته ١٨ دقيقة يقوم على مونتاج سريع، ودون حوار تماما، فقط يمكن للصورة أن تحضر بقوة كأساس استقرائي، وحتى عملية التقطيع هي في النهاية متواليات مفتوحة على التحليل الفيلمي Analyse filmique أكثر منه تحليل نصي، إذا أضفنا زاوية جديدة قدم لها المبدع في مفتتح نص " المصعد " بـ:

" عمارة من ثمانية طوابق "

يليها:

plan large، plan moyen، gros plan، trés gros plan، travelling en avant، plan américain، travelling en arrière، plan plongé.

في " المصعد " تأطير فعلي للحركة، بالشكل الذي يجعل من نص "المصعد" تمرينا نموذجيا لكتابة السيناريو..لكن النص يأتي كاستجابة لرؤية السيطرة " التقنية على القصة " بالتالي فهو استجابة أيضا ومسايرة " لتطور التكنولوجي " ولو أننا لا نجد التوصيف اللازم لهذا " المفهوم "، إذ أن مفصل " الغمد " يتحدث عن هذا الجانب دون تأطيره نظريا وبالشكل اللازم.

مما جعلنا نشتبه في أن " القصة عند اشويكة " هي " أفلام قصيرة " لغوية توظف تقنيات السرد، ويمكننا التساؤل حول التقاطعات الممكنة بين هذين الجانبين، إذ كيف " تتفنن القصة القصيرة في صياغة أفكار خالصة بتقنيات متطورة " وإذا كنا نلمس الحس الجمالي الباذخ في البناء عامة إلا أننا نجابه بسيل من الأسئلة ولعلها إحدى الخفايا المرجعية للكوليزيوميين وإذا كانت قصة " قفل على القلب " تقترب أكثر من القصة أكثر من وعيها " البصري الراديكالي" فإن ثيمات مفصل " النصل " تأتي بإشارات وصفية أكثر منها ميل الى تفتيت الأسئلة الكبرى أما الراوي فهو دائما يستل " كاميرا " السرد للإطلالة على العالم كما يراه.. لا كما يقدمه السارد في قصة " ذاكرة الأشواك".

عموما تفتح مجموعة القاص المغربي محمد اشويكة السؤال على مصراعيه بتحيين الأسئلة المرتبطة بالقصة القصيرة بالمغرب إذ يبدو أن هذا الجنس الإبداعي يلف غيوم الإبداع في المغرب اليوم بقوة، وإذا كان المفصل الثاني يرتبط بمرجعيات نظرية خالصة، فإنه بالمقابل لا يزيد إلا من تشويش القراءات الممكنة ما دام أن اختيار المجموعة لفعل الورشة هو اختيار واع، لكن أيهما أجدر بالسؤال السيناريست أنيس الرافعي، أم المخرج محمد منصور، أم البطل الأوحد التكنوقاص محمد اشويكة؟؟؟

ويمكننا الاستجابة لدعوة القاص محمد أمنصور الداعية الى نسيان كل ما كتب، بما فيها مجموعة " النصل والغمد "، ومادام أنهم ليسوا " حراس مؤسسة " فإن القصة هي ما سيكتب إذن لا ما كتب بالأمس، أو ربما ما تبقى من المجموعة ككل في الرأس..

وبدورنا نتساءل الى أي أفق تسير هذه الطفرة التجريبية؟

آمل أن لا يكون الخواء أو الصحراء، نقولها بحس الديناميت الذي يطالبنا به المخرج القاص محمد منصور..

---

* كاتب من المغرب

المراجع والهوامش

١-جوزيف كورتيس "التصويري والتيمي:مقاربة سيميائية"،ت/إدريس سعيد-مجلة علامات المغربية-عدد٤/١٩٩٤.ص٣٥.

٢-نفس المرجع، نفس الصفحة.

٣-أراء خوليو كورتازار في القصة،مجلة قاف صاد، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب-عدد٢/٢٠٠٥.ص٣٣.

٤-محمد قاسمي "بيلوغرافيا القصة المغربية" دار النشر جسور ط١/وجدة-١٩٩٩.

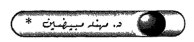
٥-محمد قاسمي "المجموعات القصصية الصادرة في الالفية الثالثة" مجلة قافصاد المغربية، عدد١/٢٠٠٤.ص٣٩.

٦-مصطفى جباري "التدخلات النصية:محاولة في التصنيف"مجلة قاف صاد،مرجع مذكور،ص٣٩.

- "زقاق الموتى" عبدالعزيز الراشدي- قصص - مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب سنة٢٠٠٤.
- "الألواح البيضاء" قصص، نورالدين محقق، مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب سنة٢٠٠٦.
- "عين هاجر" رجاء الطالبي- دار الثقافة. ط١. ٢٠٠٤م.
- باتجاه البر الثاني - رشيدة عدناوي - مجموعة قصصية - منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب - كتاب:١٤ - ط١/٢٠٠٤- مطبعة دار القرويين البيضاء المغرب.
- "البرشمان" قصص، أنيس الرافعي-ط١/٢٠٠٦.



القبيلة والمثقف
تركي الربيعو حالة



د. مهند مبيضين *

مات الصديق تركي علي الربيعو يوم ٢٠٠٧/١/٦ في اليوم الذي يعدّ للمجيء إلى عمان مرة أخرى لاستكمال علاجه من مرض سرطان البنكرياس.

تركي - رحمه الله- بدوي من قبيلة طيء العربية ذات المضارب الممتدة من شمال حمص مروراً بالجزيرة السورية ووصولاً إلى شمال العراق. عمل الربيعو الذي توفي عن ٥٣ عاماً في حقل التدريس الذي أفاد منه براتب تقاعدي بسيط، ثم جاء إلى دمشق حيث نقل أسرته معه، وبدأ يدرس أولاده في الجامعة، وقرر ترك التدريس واختار مهنة الكتابة وسيلة للبقاء. وخلال العقدين الأخيرين، اصدر العديد من الكتب حول الإسلام والمقدّس والجنس، والإسلام وملحمة الخلق والخطاب النقدي العربي، وصدر له قبل شهور كتابٌ عن الحركات الإسلامية، وظل مستمرا في الكتابة في صحف عربية مثل الغد والخليج والحياة والمستقبل.

تعرّف تركي بداية التسعينيات صدفةً بالصديق الأستاذ الدكتور رضوان السيد، المفكر اللبناني المعروف، فتبنّى تركي، وكان رضوان آنذاك مشرعا بمجلة الاجتهاد، التي سطّر فيها تركي العديد من المقالات، وتعرف من خلال رضوان على العديد من المجلات والصحف.

اكتُشف المرض العُضال عند تركي في دمشق التي لم يشأ أن يُعالج فيها، وتمكّن رضوان السيد من إحضاره بصعوبة إلى بيروت في الصيف الماضي لأن حرب تموز كانت قد اشتعلت، وفي مستشفى الجامعة الأميركية، وبعد الكشف، وجدوا أن المرض قد انتشر في جسده، لكن معنويات المريض كانت قوية جداً ولم يأبه بذلك، فحسب السيدة عقيلة الدكتور رضوان التي رافقت تركي لغرفة العمليات، طلب المرحوم الطعام بمجرد استيقاظه من التخدير واخبرها أنه جائع ويريد الحلوى.

انتقل تركي بعدها إلى عمان بعد سعي دؤوب من رئيس تحرير جريدة الغد، الأستاذ أيمن الصفدي لمساعدته، وفي كل مرة كنا نسأل ونتابع أمر علاجه ونسأل الأستاذ أيمن الصفدي، كان يقول: أبقوا على خيار العلاج هنا لأنه كان قد تلقى وعداً بذلك، وفعلا تفضل الديوان الملكي الهاشمي بالموافقة على تحمل كلفة علاج تركي في الأردن، وتفضلت جريدة الغد باستئجار شقة لتركي الربيعو قرب المستشفى الذي كان يعالج به، وفي هذا الحال يذكر وفاء الأصدقاء لصديق ومثقف ظل حرا حتى النهاية وظل صامدا وغير مفتتن بغواية الإصلاح الغربي.

ظل الصديق محمد أبو رمان يتابع تركي في كل تفاصيله، وربما ابتعد كثيرا عن اسرته بسبب ذلك الاهتمام، لكنها سجية الانسان حين يكون انساناً، ومارس الصديق الدكتور محمد الأرناؤوط خلقا رفيعا في المتابعة حتى كان دائما يطالب بضرورة إشعار المرحوم بالمؤانسة ومساهرته، ورتب له لقاءً ثقافيا في منتدى ثقافي باريد، كما أننا حين اتصلنا بمؤسسة شومان لاستضافة المرحوم في محاضرة ابدوا كل ترحيب، ولكن الأجل لم يمهله.

أرسى تركي الربيعو خطابا يمثل خيار المثقف المستقل، البعيد كل البعد عن ثنائيات الازدواج الفكري، والافتراق بين الفكر والممارسة، كان ذا سعة ثقافية، وهذا ما منحه القدرة على أن يراجع أعمال الكثير من المثقفين العرب، وأن يقدم المقالات الفكرية المهمة، وأهّله سعيه الكبير وراء المعرفة إلى أن يكون محاضرا في أكثر من جامعة، ويوم قلت له أننا في جامعة فيلادلفيا ندرس فصلا له في مساق الفكر والحضارة، فرح كثيرا وطلب الكتاب، الذي يحوي نصوصا فكرية لأكثر من مفكر.

تعودت أن استمع إلى تركي هاتفيا، ويوم ذهبت للشام قبل عام ومعي الصديق محمد النوباني، تواعدنا على اللقاء في مقهى الروضة، وجدت تركي غير مرتاح، واخبرني نيته إجراء فحوصات أولية، وهي التي قادته فيما بعد لاكتشاف المرض، ويومها حدثني عن مشهد المثقف السوري، وصدفة كان لي صديق سوري حدثني عن ورقة أعدها تركي حول الحكم الرشيد في سوريا كي تتبناها الدولة وكيف أن تركي يبدو حادا في مطالبة الدولة بالإصلاح، وقاد الحديث إلى خيارات المثقف السوري، وبدا خائفا على رضوان زيادة وكان كل مرة يقول الله يهديه.

طال الحديث عن صداقاته ممن يمتن لهم وعلى رأسهم رضوان السيد، ثم تحدث عن ظروف المثقف العربي وذكر علي حرب، كما تحدث عن جمرية محمد المسفر في الامساك على جمر العروبة، وافترقنا على أمل اللقاء به مرة أخرى في بيته الجديد الذي ظل دائما يفرح بوصفه؛ لأنه كبير ويتسع لكل الضيوف القادمين إليه من الريف وممن أحبوا دمشق واحبهم هو.

كان ذلك اللقاء في ضحى يوم ٢٧ أيار ٢٠٠٦، وبعد يوم دخل تركي المستشفى لإجراء الفحوص الطبية، وعدنا لعمّان، ثم اتصلنا للسؤال بعد يومين بابنه محمد وأخبرنا أن الحالة الطبية مستعصية ولا يمكن علاجها في سوريا، حينها اتصلت بالدكتور محمد المسفر في قطر الذي بادر بالاتصال بتركي لدعمه معنويا، وبدأت بعد ذلك خيارات العلاج.

كان تركي على ثقة برضوان السيد وبالأردنيين، ربما في تعليله للأصل المشترك البسيط بين فلاحة رضوان السيد وبداوة الأردنيين وسجيتهم الطيبة، وبين نقاء محمد الارناؤوط الذي أوفى صديقه حق الوفاء، ذهب تركي إلى بيروت في عز كارثتها التموزية، ثم جاء لعمّان التي أحبها كثيرا ونال من أصدقائه فيها منزلة كبيرة.

اتصلت في العيد الماضي بتركي ولم يجب على جهازه النقال، واتصلت بالمنزل، فأجابت ابنته وقالت: «انه في الفراش ولا يقوى على الاتصال»، وبعدها اتصلت بالدكتور الارناؤوط الذي اخبرني أن تركي ربما يأتي إلى عمان يوم السبت ١/٦ وهو يوم وفاته.

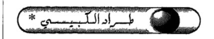
ذهب تركي وجزى الله كل من وقف معه خيرا، الشيخ هادي الجربا الذي سخا كثيرا على ابن قبيلته بما عُرف عنه من شيم أصيلة، والصديق رضوان السيد، وأسرة الغد، والديوان الملكي الهاشمي.

مثّل هؤلاء جميعا خيار الارتداد للقبيلة والحاجة للدولة الكافلة في ظل تجاهل دولة تركي له، أجل القبيلة التي ظل الربيعو دائما يتغنى بقيمها الأصيلة وذودها عن أبنائها، والدولة المدركة للحاجة لمثقف تنويري ووجوب رعايته في نموذج المؤسسة الأردنية.

هذا كلام ليس رغبة في مدح احد أو اي مؤسسة، بقدر ما هو اعتراف بادراك قيمة المثقف من جانب الأصدقاء والقبيلة والدولة، وشكر الناس الذي اوجبه الرسول الكريم بقوله: «من لم يشكر الناس لم يشكر الله».

* كاتب وأكاديمي من الأردن
Mohannad94@yahoo.com

أهرمْيان :
وما يشبه الواقعية السحرية



يمكن القول بنيوياً - أن الرواية هذه (أهرمْيان) تقوم على ما يدعى: بنية الإطار أو قصة الإطار: تتفرع عنها قصص أخرى على غرار (ألف ليلة وليلة) حيث أن القصة الإطار هي قصة (شهرزاد وشهريار) وعنها تتفرع قصص السندباد وعلي بابا والشاطر حسن.. الخ وهكذا قصص (الأيام العشرة) أو (الديكاميرون) لبوكاشيو.



أما الإطار في رواية (أهرمْيان) فهو أهرميان ومعروضه التشكيلي. ولعل (اللوحة الثالثة) لوحات الإطار، حيث سرها في الإطار أو (موضوع اللوحة ما هو غير الإطار) – إن هذا الإطار هو ما سيكون إطار اللوحات جميعاً. بل هو إطار الرواية حيث ستصدر عن هذا الإطار جميع اللوحات والشخصيات والحكايات، وما يمكن أن تقصه كل لوحة من قصة تتحدث عن سيرة ذاتية، أو حادثة أو صورة ما... بمعنى أن اللوحات (الصور داخل الإطار) هي بمثابة سير ذاتية لشخصيات العمل، أو تذكر بحادثة أو مكان.. وأحياناً تتداخل الشخصيات والأحداث في لوحة.. بينما جميع اللوحات تمثل بشكل ما السيرة الذاتية لأهرميان:(١)

«صاريبل أهرميان: إسم مستعار، خلعه ومضى – كما يخلع البشر خواتمهم ونعالهم ثم يخلدون إلى الموت».

«صاريبل أهرميان: صرخة من جحيم، تمزق التراب، تخلط سحر اللون بأجفان الرؤيا... هي ذي أصابعه تشتعل، توشح الجدران بالفتنة» (ص١٨).

إذن نحن إزاء قصة تتفرع عنها قصص يشارك فيها عدد من الرواة، وأحياناً راو واحد تنسب إليه مجموعة من القصص.. وما يجمع بين هذه جميعاً، هو السرد بما في ذلك اللوحات الفنية الساردة، حيث استبدل السارد الحكاية المروية باللوحة الفنية لتقص هي حكايتها التي قد تشتبك مع قصة أخرى من قبيل قصة داخل قصة. وعلى نحو ما يعرف بمستوى الحقيقة – فإن معظم القصص التي تحكيها اللوحات أو بعض الشخصيات – كما سنلاحظ – هي بمثابة سرد – كما قلنا- لوقائع ذات طابع فانتازي يتبادل الحوار فيها غالباً- شخصان: واحد يمثل ما هو واقعي والآخر ما هو فانتازي، دون أن نغفل بالطبع عما يحصل أحياناً من متغيرات بين هذين العالمين – أو الروايتين، وذاك وفقاً لما يحصل من تحول في وجهات النظر، أو في تبادل الأدوار، أو متغير الزمن والخطاب من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم أو بالعكس. أو اختلاف نوع السارد:

سارد عليم، سارد خارجي، سارد غائب.. الخ وهكذا – وعلى سبيل المثال، هذا التحول في الزمن أو الأزمنة. أي انتقالات السارد عبر الأزمنة، يقول جابر المتروك مخاطباً نفسه (مونولوج داخلي):

«أن تقطع مفازة الزمن يا جابر ليس بالأمر الهين، لكن، ألم تعتد هذه الأجواء بمثل هذه المشقة، الأنتقال إلى الماضي أسهل لكنه أكثر مرارة، الماضي على مرمى حجر. غير أنه مر، مر، كأنك ترحل داخل حبة حنظل هائلة. أما المستقبل فدبق كل شيء فيه بارد ودبق..» (ص٣٦).

تتكون الرواية من ثلاثين (رقيماً) معظمها آخذ تسمية (لوحة) مع تسلسلها الرقمي وعنوانها كما وضعه صاحب المعرض إهرميان. وبعضها آخذ تسلسله الرقمي دون تسمية. وبعضها آخذ تسمية: سيرة /جبل نيبو/ ديمة/ جبل الأشرفية/ ابن حاديراش/ معجزة المطر/ أما ما يربط بين جميع القصص فهو الإطار- كما قلنا- أي السرد الذي يتواصل على ألسنة رواة مختلفين، لكنه بشكل ما يدعى بـ (الوحدة الأدبية).

وبتعبير آخر: تتوالد الحكايات وتندمج أو تترابط مع بعضها على نحو ما وصف الروائي البيروني ماريو فارغاس يوسا؛ كيف استطاعت شهرزاد أن تروي بدون انقطاع وبلا توقف الحكاية اللانهائية المصنوعة من حكايات ترتهن بها حياتها؛ وذلك بإدماج حكايات داخل حكايات عبر تغييرات للسارد: زمنية أو فضائية أو في مستوى الحقيقة: أي بترابط الحكايات داخل نظام يغتني فيه الكل بمجموع الأجزاء، وحيث كل حكاية تغتني أيضاً بالمولد لحكايات أخرى. (٢)

وفي العموم – كما سنلاحظ في التفاصيل- أن الرواية تنطوي على قدر غير قليل مما يعرف بالفانتازيا: في شخصياتها وأحداثها والفضاءات التي تجري فيها الأحداث. لكن هذه الفانتازيا ليست بعيدة ولا منقطعة عما هو واقعي – وخاصة واقع الصحراء كبيئة ومناخ ومكون حيوي للحياة

تتكون الرواية من ثلاثين «رقيماً» معظمها أخذ تسمية (لوحة) مع تسلسلها الرقمي وعنوانها كما وضعه صاحب المعرض

– إذ غالباً ما يوصف فضاء الصحراء بالغرائبية – لما يشاع بأنها – الصحراء – موطن الإنس والجن وغرائب الحيوان وعجائب الزمان:

«نحن لا ننطفئ.. لا نموت

نخبو قليلاً ثم نشتعل»

هكذا هو: الخيال في الفلاة

و: أهل الخيل لا يتوهون»

وهكذا أيضاً بالنسبة لغرائبية وسحر الفضاءات الأخرى: عمان وسواها. فهل نحن إزاء واقعية سحرية على غرار ما تعرف به الرواية الأمريكية اللاتينية؟

ما يشبه الواقعية السحرية:

يؤرخ النقاد وكتاب أمريكا اللاتينية لظهور الواقعية السحرية الذي ميز الكتابة السردية الاستثنائية في هذه القارة لأكثر من اسم أدبي معروف: ماركيز. فوينتس. يوسا. خوان رولفو الذي نعتت روايته القصيرة: (بيدرو بارامو) بأنها ذات المعمار المدهش والشبيه بالباروكي. وقال عنها فوينتس: (إنها رواية تقع داخل الأرض المفضلة للتيار السريالي. بمعنى أنها تنهض على خلفية الفضاء الذي تكف فيه عناصر الحياة والموت، والواقعي والمتخيل، والماضي والمستقبل، عن الإدراك والتصور بوصفها معطيات متناقضة ومتضادة (٣).

وقال يوسا عن الرواية نفسها: إنه من الصعب على من قرأ (بيدروبارامو) أن ينسى أبداً ما سيتولد لديه من انطباع، وهو يكتشف وسط الكتاب، بأن جميع شخصيات القصة قد ماتت، وأن (كومالا التخييل) لا تنتمي إلى الحقيقة. ولكن إلى أخرى: أدبية، حيث يواصل الأموات الحياة بدل أن يزولوا. إنها إحدى التحولات الجذرية الأكثر فاعلية للأدب اللاتيني الأمريكي المعاصر. لا وجود لحلقات، لا أحداث، لا أوقات جرى فيها هذا التحول، وبالاسترجاع وتراكم عناصر الارتياب، سنفهم بأن (كومالا) ليست قرية للمخلوقات البشرية، ولكن للأشباح (٤).

وقال ماركيز عن عالم الكاريبي: (علمني الكاريبي أن أنظر إلى الواقع بطريقة مختلفة. أن أتقبل القوى الخارقة للطبيعة على أنها جزء من حياتنا اليومية. إن الكاريبي عالم مميز: كان أول عمل من أدبه السحري هو: (يوميات كريستوفر كولومبس) الذي يحكي عن نباتات خرافية، ومجتمعات خيالية. تاريخ الكاريبي مليء بالسحر: سحر جلبه العبيد السود من أفريقيا. ولكن جلبه أيضاً القراصنة السويديون الهولنديون والإنكليز. ولا نجد مكاناً في العالم به ذلك المزيج العرقي وتلك التناقضات التي تجدها في الكاريبي) (٥).

أما الروائي فارغاس يوسا فيضرب مثالاً على التحول عند القاص اللاتيني بطريقة كوتثار المعهودة في قصصه ورواياته من الواقعي إلى الفانتازي. قال: (الطريقة المعهودة عند كوتثار في قصصه ورواياته، هي التي يلجأ إليها ليقلب جوهرياً طبيعة عالمه المبتدع بالتطويح بها من الواقع اليومي البسيط، المصنوع من أشياء متوقعة، وعادية روتينية إلى عالم فانتاستيكي حيث تحدث أمور عجيبة مثل هذه الأرانب تقيئها حنجرة بشرية..) (٦).

أما الأدب الفانتاستيكي (حسب نظرية الناقد الفرنسي روجي كايوا): فهو ليس ما يكون قصداً، ومتولداً عن فعل يقظ من مؤلفه الذي قرر أن يكتب قصة فانتاستيكية. كلا. الأدب



الفانتاستيكي الحقيقي هو حيث الواقعية العجيبة، المدهشة والفائتة غير القابلة للتفسير عقلانياً، تحدث بكيفية تلقائية، غير متعمدة، بل ودون تدخل من المؤلف نفسه. وبعبارة أخرى، فإن تخييلات من هذا النوع لا تروي حكايات فانتاستيكية. إنها فانتاستيكية بذاتها. (٧).

وهذا يعني: (أن اللجوء إلى الخيال، إلى التخييل، لإغناء حياة الناس، والطريقة التي يمكن أن يستعمل فيها التفكير الإيهامي، كمادة روائية له، مما هو مبذول من تجارب الحياة اليومية، إن التخييل ليس هو الحياة المعيشية بل حياة أخرى، متخيلة بعناصر تعطيها هذه، وبدونها تصبح الحياة الحقيقية منفرة أكثر. وأشد فقراً مما هي عليه) (٨).

وبتعبير آخر: (إن التخييل وهم ينطوي على حقيقة عميقة، إنها الحياة التي لم تتم لرجال ونساء في حقبة معينة، رغبوا فيها دون الحصول عليها، ومن هنا إحساسهم بضرورة ابتداعها). ومن هنا يصح القول إن قدرة الرواية لإقناعنا بـ (حقيقتها) أو بـ (صدقها) وبـ (أصالتها) لا تتأتى أبداً من تشابهها مع العالم الواقعي للقارئ أو تطابقه معها. إنها تتأتى وحسب من كينونتها هي المصنوعة من الكلمات ومن تنظيم الفضاء والزمن ومستوى الحقيقة التي تكونها. (٩)

شخصيات

إذن، وفي ضوء ما تقدم عن الواقعية السحرية وألف ليلة وليلة، بنيةً وفضاء سحرياً، يمكن وصف الرواية (أهرميان) بأنها (تشتبه) مع العملين المذكورين في جملة خصائص منها:

(١) البنية السردية – كما قلنا.

(٢) الفضاء بما يشغله من شخصيات ساردة، وأحداث، وحكايات..

وعلاقة كل ذلك بالفضاء الذي تتدرج فيه الرواية. وحيث ينطوي كل ذلك أو معظمه على ما هو خارق، تخييل، سحري... ويمكن أن نتمثل أو يتمثل هذا الواقعي واللاواقعي (تخييلي) في البنى التشكيلية لشخصيات وأحداث وأماكن.. ونبدأ بـ (الشخصيات) بقدر من الإيجاز قدر المستطاع:

(١) أهرميان: إسم مستعار لرجل أرمني إسمه صاريل أهرميان. قيل فيه أشياء كثيرة وتروى عنه حقائق متضاربة: إنه موهوب حد اللعنة. لكنه غامض.. غامض تماماً، لا يدري أحد من أين أتى أو لماذا يختفي شهراً كاملاً كل عام.. وقال عنه سعد: إنه سرق من جدي جرةً طافحة بالذهب، ثم اختفى. لم يعثر عليه أحد لا فوق الأرض ولا تحتها.. وقيل إنه جاء من الماضي، وحين لم يفهم موهبته أحد فر هارباً إلى المستقبل. وقال عنه سعد أيضاً: إن الرجل أرمني. وله في كفه اليسرى أربعة أصابع. كان شريك جده (صبح الخيشان) في المواشي. ثم تواطئا في البحث عن الذهب في أطيان بني حمدة، أمضيا الدهر يحفران الأرض ليلاً، لقيا جرة، قاما بدفنها في مكان معلوم.. غير أن أهرميان سرقها واختفى، تبخر في الهواء. أما جابر المتروك فأوشك أن يضع إصبعه على سبب شهرة هذا المدعو صارييل أهرميان، إنه: لوحاته إطلالات تشكيلية فريدة، تشد العين بتلقائية فذة. ثم إن لوحاته غير معروضة للبيع، إنه يهديها إلى المدينة هبةً للترويج والتأمل والكشف.

(٢) ذيبة السلمان: إذن. سواء كان اسمه صاريل أهرميان. جمال مرزوق. ابن حاديراش.. من يدري؟ لا أحد يدري! وحدها ذيبة السلمان تتقلد مفاتيح الحكايات. مفاتيح كثيرة تتدلى في عبها بخيط من الصوف..

ذيبة السلمان – كما تقول اللوحة الرابعة – ناهد، سمراء، داعجة العينين، يبدو من ثيابها أنها من بدو الوسط، تجلس في الصحراء إلى سكون صخرة. ضامة ركبتيها إلى صدرها.. وكأنما قدها الخالق من حجر أسود:

«المرأة والصخرة

توحدتا في الثوب

والصمت والغياب».

ولا غرابة إذا كان عنوان اللوحة: (الصخرة التي ولدتني)!

وذيبة السلمان ساردة قصص غريبة بينها حكاية (الرجل الذي تحول إلى ثعبان) عبر لوحة تمازج فيها الألوان: الأصفر الخفيف مع الأحمر الدافئ، والبني الرقيق مع الأزرق المتواتر.. وعندما ماتت في العشرين من عمرها بـ (عضة حية) – قال فيها ابنها جابر:

«ماتت أمي كإحدى عرائس

حكاياتها الجميلة..»

(٣) جابر المتروك: كان جابر المتروك رجلاً ناحلاً وطويلاً كأنه مذراة خشبية. شائبُ الرأس، وجهه ضامر، يغمض عينيه عندما يتكلم. تراءت له ديمة. ابنته ذات السنوات الثلاث. هو ذا يبحث عنها من جديد. أحس بأعماقه تنتحب: ديمة.. ديمة.

ديمة هي طفلته من زوجته عفاف: كانت ترضع إبهام قدمها اليمنى وتنمو بسرعة أكبر من شعرها وأظافرها، لها فم أحمر صغير وثلاث عيون في وجهها: عيناها البشريتان وعين في جبينها. كانت عينها الثالثة تتلون كل يوم بلون مختلف، مرةً حمراء قرمزية ومرة داكنة.. ذاك يعتمد على لون أحمر الشفاه الذي تضعه أمها.. لما توفيت ولما تكمل سنتها الثالثة: خبأها بعيداً. دفنها في مكان معلوم، ولم يكن معه

إن التخييل وهم ينطوي على حقيقة عميقة إنها الحياة التي لم تتم لرجال ونساء في حقبة معينة رغبوا فيها دون الحصول عليها

غير زوجته وابن حاديراش الذي ظل ينام (في النص) بينه وبين زوجته.

(٤) ابن حاديراش: واحد من الشياطين التي راحت تضايق جابر المتروك، إنه يراها تسكن الحائط: الأول يركب حصاناً شاهقاً. الثاني يعجن الوقت بالتراب. الثالث يقف على ذيله لا يريم. وهناك شياطين غيرها: تحت وسادته، في خزانة ثيابه، وخلف ستائر النافذة. أما هذا الشيطان الذي اسمه ابن حاديراش فإنه يأبى إلا أن يشاركه الفراش. فما أن يجن الليل حتى يسمعه يقول:

- إزحف لي يا جابر

أريد أن أنام

ولم يفارقه حتى بعد زواجه من عفاف. كثيراً ما كان (في النص) بينه وبين زوجته.

(٥) سعد الخيشان: وهو صاحب جابر في (مغارة الطيط): بدوي يطارد رجلاً سرق من جده جرة كنز. بحث عنه في كل مكان دون جدوى. ظل يتدثر بفروته متقياً صقيع الليل، لكنه لا يغفو: هؤلاء البدو لا يغمض لهم جفن عن ثأر:

«والله يا جابر، حين أضع

يدي على ذاك الخائن

سأشرب من دمه، أو يرد

لي جرة جدّي طافحة

بالذهب...»

وشوهد في الساحة الهاشمية في قلب عمان:

«بدوي ملثم يتلفع بعباءته

يجر أقدامه وسط الزحام»

يصرخ في أعماقه:

«أين أنت يا مادبا،

إن لم تكوني إلى جنبي»

وشبرية من صقيع مرصعة بالودع، تعود بها إلى غمدها روحه المرجومة بالتيه.

السيدة وحدها بين النور والعتمة تجلس في الزاوية في إحدى قاعات الفندق تلوك خبز الصمت

هذا البدوي الملثم لم يكن سوى سعد الخيشان: اشترى من صاحب حانوت: يوم الرابع من شوال، ليقفز إلى هذا اليوم، ويذهب إلى المعرض ويلقى صاريبل إهرميان ويدق عنقه ثأراً لجده وأبيه ولكل الحمايدة. وهذا ما حصل حيث يذهب إلى المعرض ويطعن بشبريته المدعو: جمال مرزوق مدير المعرض حتى الموت. وبذاك تنتهي أسطورة: إهرميان، وصاريبل إهرميان، وجمال مرزوق، وابن حاديراش. اسماً لمسمى واحد. لكن سعداً لم يجد في الخزانة سوى جرة من فخار لا ذهب فيها ولا فضة، بل كانت طافحة بأعشاب نبات الحرمل.

(٦) مُقدس السفر: واسمه ابن أكشاني – شيخ يزعم أن بإمكانه أن يأخذ من يرغب في رحلة عبر الزمن. ومرة جعل جابر المتروك: يرحل ربع قرن إلى الماضي، وربما يكون هو:

«حنة بن منه

اللي عاش ألف وميتين

عام وما تهنى»

كما اعترف لسعد يوم جاءه في المنام. ويوم مات كفّن بثوبه الذي رقعه البلى.

(٧) السيدة: وحدها بين النور والعتمة، تجلس في الزاوية، في إحدى قاعات فندق عمرة، تلوك خبز الصمت، لا أحد في المدينة يعرف لها اسماً آخر غير السيدة. ولا يشاركها الإفطار غير آلة العود الجاثمة على الكرسي المقابل. ثم لم تلبث أن راحت تعتلي منصة المسرح– التفتت إلى القاعة، أسبلت جديلتها على ثديها وأعلنت:

«في ليلة ماطرة، عاد

رجل ميت من قبره

ليتناول العشاء مع

أسرته. كان وجهه حزيناً

في موته مثلما في حياته

لم يمنحه الموت أي

فرح. زرعت في حذائه

ورداً...»

ثم راحت تعزف.

قال جمال مرزوق: تلك هي مطلقة صاريبل إهرميان.

وقال سعد: يقال إنها من الجن!

قال مرزوق: العود له خمسة أوتار. كل وتر يحمل في داخله باقي الأوتار.

كي تعزف بطريقة السيدة يجب أن يكون لك في كفك اليسرى ستة أصابع. إنها تستخدم ذيلها إصبعاً سادسة. غير أن جابر المتروك يروي عنها، يوم دخل عالم السيدة: إنها فكت ثوبها ثم راحت تقول: أنظر هل ترى ذيلاً؟ يقولون أني من الجن، هذا شليلي، وتلك جديلتي.. هذه الخصلة من «لامكو» هذه خصلة زريات، الوسطى من الموصلي... أضفرها في الطريق إلى فندق عمرة. وتقول: لي ثلاثة آباء وليس لي أم. إن قبلتني من حاجبي أموت. وعن إهرميان الذي اسمه الحقيقي: ابن حاديراش تقول: كان مسيحياً. اعتنق الإسلام كي يتزوجني، لكنه ظل يرسم الوصايا العشر على أظافر يديه.. رأيته يركع في تلك الزاوية يصلي.. كان يصلي بالطريقة نفسها التي بها يبكي. لأنه يعلم أن الدمع جزء من الخالق. ثم رحل. لكنه قبل أن يرحل قطع إبهامه وعلمني كيف يكون العزف على العود. كان يقدر أن يرسم في العتمة، لم يكن يتوقف عن الرسم إلا أثناء خسوف القمر.



خارقيات أخرى

وبعد هذه التمثيلات الشخصية الغرائبية والخارقية في بعض المواقف، نمثل ببعض الظواهر التي تشكل ما دعوناه: ما يشبه الواقعية السحرية، بمعنى النظر إلى الواقع وكأنه هو بذاته فانتازي، أو النظر إلى الفانتازي باعتبارها واقعاً أو جزءاً من واقع الحياة اليومية. وإن كل ما يدعى: خرافي، لا واقعي، أو خارقي، تخييل.. واقع مخلوق بذاته أو دون تعمد.

(١) هذا الجزء من حوار بين سعد وجابر المتروك- وكأنه يمثل الفلسفة القائلة بأن الإنسان يمكن أن يكون حياً وميتاً في آن واحد: يقول جابر مخاطباً سعد:

– هل تذكر تلك الحفرة التي خرجنا منها في القفر؟

– ما بها.

– إسمع يا سعد! لا أريد أن أملأ قلبك بالرعب.. لكني أعتقد أنا كنا..

– كنا ماذا !؟

– كنا ميتين..

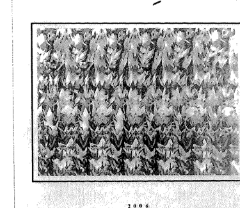
– كنا ميتين! هل تعني أنا في ذلك القفر نموت؟

– صحيح.. في يوم ما نرقد هناك.. نرقد طويلاً... ليس ثمة مكان في الكون أبعد من الموت» (ص٩٦).

(٢) شراء الزمن: للقفز إلى المستقبل كما فعل سعد عندما اشترى من حانوت: (يوم الرابع من شوال) ليذهب إلى المعرض ويثأر من إهرميان. لأنه في عجلة من أمره كان.

وهكذا شراء الزمن للعودة إلى الماضي- كما فعل سعد – أو هكذا قال جمال مرزوق – من أجل لقاء إهرميان: (بقليل من المال تشتري بضع أيام مستعملة – أي يوم ماضٍ – تفتش





فيها عمن تشاء). (ص٤٧-٤٨).

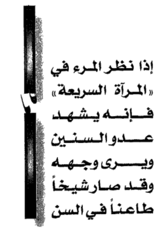
(٣) قضايا سحرية: سأل سعد الخيشان صبياً يحمل فرشاً:

– ما هذه الأشياء. ماذا تبيع على فرشك يا ولد؟

– أبيع تعاويذاً..

– تعاويذ؟

– أجل يا عم. حين تقرأ ما عليها تتحول إلى أي شيء تريد: سحالي، أقلام، ورود صينية. (ص٤٢).



وسأل جابر المتروك رفيقه سعداً مستفسراً:

– هل رأيت حماراً في منامك؟

– أجل. حمار صليبي، يدخن غليوناً وله عينين مثل بيضتين مسلوقتين.. سلبني عقالي. ويظل يرفسني في خاصرتي حتى الفجر، وكان يصيح:

يا ويلكم ! بضاعتي، بضاعتي

يا ويلكم ! بضاعتي أمانة (ص٤٠).

(٤) أما إذا نظر المرء في (المرآة السريعة – اللوحة الخامسة) فإنه يشهد عدو السنين – أي يرى وجهه وقد صار شيخاً بعمر مائة عام أو ألف عام.. أما إذا نظر المرء في المرآة البطيئة – اللوحة السادسة – فإنه يرى نفسه وقد عاد طفلاً في رأس السنة، حتى لو كان عمره ساعتها مائة عام: (أنا جابر المتروك في المرآة البطيئة أعيش على مهل، مثل فلاة واسعة يرشقها المطر). (ص١٦).

(٥) ثم أرأيت عمان يوم دخلها جابر المتروك وسعد الخيشان: (وراحا ينظران إلى عمان ووجوه الناس كمن ينظر في كتاب بلغه مجهولة. وجوه الناس حروف دقت على الجدران بلغة مجهولة، البيوت كلمات، الشوارع سطور، الضواحي نصوص مكتوبة بلغة مجهولة.. ركبا الحافلة الهوائية التي طارت بهما على جسر جديدي ممدود في الفراغ من مخيم الوحدات سابقاً إلى جبل الأشرفية بتقنية مجهولة، وجهان مرهقان كللهما الزمن بمشاعر وأحاسيس، يبحثان عن رائحة الزنجبيل والحرمل في مدينة تلوح مثل كتاب مفتوح يقلبان صفحاته لكنه مكتوب بلغة مجهولة). (ص٣٤)

أثمة رؤيا للمكان ووجوه الناس والحياة، أكثر فانتازية من هذه الصورة لواقع ندرعه كل يوم خطوة خطوة؟!

حكايات وأهازيج شعبية

هذا، إضافة إلى المعركة بين جابر المتروك وظله، (ص١٤٦) ومقدس

السفر في قبره المجبول بالرماد، يخلع جسده العتيق ويمضي، لكنه يعود كالليل، مثل الصباح يعود (ص١٢٥) وغير ذلك من الحكايا في (لوحة الحكايا) حكايا ذيبة السلمان عن الرصد: ابن كشاني - مقدس السفر الذي يحرس الذهب المدفون في الأرض (ص١٢٦) والخيال الذي تاه في الأرض. وحكاية الضبع الذي أخرجه من جحره جد جابر المتروك ثم ذبحه وجعل من حنجرته ومرارته دواءً للقروح. ثم حكاية الغولة (أم صفية) ذات الأنياب والعين التي من يشب.. الخ من الحكايات الشعبية عن الجن والعفاريت ذات الوجوه المشققة، والشاطر حسن الذي ترك درب الحبيب والزبيب ومشى في درب المهالك حيث الغولات.. يهجم الشاطر حسن على إحداهن ويصير يرضع من أثدائها فتقول له:

« لولا سلامك، سبق كلامك

لخلي وحش الفلا يسمع قرط عظامك..» (ص١٣٤)

ثم هناك التراتيل الشعبية لاستنزال المطر:

يا الله الغيث يا ربي

تسقي زريعنا الغربي

يا الله الغيث يا دايم

تسقي زريعنا النايم

.... الخ (ص١٣٩)

وهكذا الأغنية الشعبية:

إشتي وزيدي/ بيتنا حديدي/ عمنا عبد الله/ كسر الجرة/ شمست شمسية/

من يحكي الحكاية ليس السارد وحده بل تشاركه في ذلك جميع الشخصيات الأخرى واقعية أو متخيلة

على دار عيشة/ عيشة بالمغارة/ جابت قط وفارة/ راحت تغسل بالغدير/

والفارة وقعت بالبير/ (ص١٥٣).

وأخيراً من إهزوجة الحصاد:

منجلي يا منجلاه

رحت للصايغ جلاه

منجلي يا بو رزة

شو جابك من غزة

جابني ما جابني

جابني اللي جابني

جابني حب البنات

والخدود موردات

..... الخ (ص١٦١).

وأخيراً - بين (المؤلف - السارد) و(الشخصية - السارد) يبدو - على مستوى العملية السردية في (إهرميان) - أن السارد مماثل للمؤلف- هذا إن أبقى بارت وسواه مؤلفاً على قيد الحياة!- لكنه - أي السارد - يظهر بصورة مستقلة ويعرف أكثر مما يعرفه (المؤلف) المتخفي في جلباب السارد. حيث يقوم هذا السارد بإدراج خطابات الشخصيات الروائية في وحدة ائتلاف في اختلاف. بمعنى - بالرغم من أن لكل شخصية خطابها المميز بخصائص ذاتية الشخصية، لكنه استطاع أن يكون (القارئ النموذجي) - بتعبير إمبرتو إيكو- وكأنه وهو يقرأ اللوحات في المعرض، يقرأ في لوح مفتوح واضح، وأحياناً غامض وسحري- لكنه يقرأ بقدرة عالية في التأويل، موجهاً خطابه (سرده) ليس إلى «كائنات من ورق» بل إلى قارئ أو مستمع حقيقي، وهذا القارئ أو المسرود له، مندهش ومسرور على نحو ما كان يحصل لشهريار، وشهرزاد تسرد له القصة تلو القصة.

حيث أن من يحكي الحكاية ليس السارد وحده، بل تشاركه في ذلك، جميع الشخصيات الأخرى: واقعية أم متخيلة، بشرية أم غير بشرية: من الجن والعفاريت والغيلان.. في تتابع وتناوب وتداخل أحياناً في الخطاب أو في العالم المسرود (الأحداث). ذاك أن الشخصيات هذه تعرف بقدر ما يعرف السارد.

والسارد يعرف أيضاً بقدر ما تعرف هذه الشخصيات، وأحياناً أكثر. ولهذا فهو يجمع بين ما يدعى: (الرؤية - من الخلف) و (الرؤية - «مع») أي بين أسلوبي السرد: الأسلوب البانورامي والأسلوب المشهدي. (١٠).

---

* ناقد من العراق

المصادر والإشارات

(١) ينظر في قصة الإطار: (قصة الإطار وأثرها في الآداب الأوروبية) د. داود سلوم ود. حسن الربابعة - المركز القومي - اربد - الأردن ١٩٩٩/ ص١٠

(٢) رسائل إلى روائي ناشئ/ ت: أحمد المديني: دار أزمنة ٢٠٠٥/ ص١٣٤

(٣) عن مقال (سوانح على هامش رواية (بيدرو بارامو) - أحمد الويزي - مجلة (عمان) ع ٣٧/ ص٧٥.

(٤) رسائل إلى روائي ناشئ - ماريو فارغاس يوسا- أحمد المديني - دار أزمنة ٢٠٠٥/ص١٣٠

(٥) رائحة الجوافة. ت: فكري بكر محمود - دار أزمنة ١٩٩٩ - ص٦١

(٦ -٧-٨-٩) فارغاس يوسا، مصدر سابق: ص ١٣٠ - ١٣٢ - ١٣٨

(١٠) ينظر مقال: (مستويات النص السردي الإدبي) لجان ليتفلت/ ت: رشيد بنحدو. ومقال: (مقولات السرد الادبي) لتودوروف - ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا. مجلة: (آفاق) - إتحاد كتاب المغرب - ع ٨-٩/ ١٩٨٨.

* أهرميان - رواية غسان العلي - وزارة الثقافة - عمان - الأردن ٢٠٠٦

شعرية اللون
مستوى التشكيل ومستوى التعبير
قراءة تأويلية

الدكتورة ناتن الجباني *

يكتسب اللون شعريته قبل دخوله فضاء الفن الشعري لانه من أكثر الأشياء جمالاً وخصوبة في حياة الإنسان (١)، وذلك لارتباطه الجدلي الوثيق بالهيئة التشكيلية للشكل إذ يستحيل علينا (أن ندرك الشكل إدراكاً تاماً إلا بحضور اللون)(٢)، لذا فأن فهم فلسفة اللون لا تتوقف عند مجرد عدّها نزعة تشكيلية صرفا بل أرتباطاً بطبيعة المشغل الشعري للشاعر(٣)، وتنعكس على طاقته التعبيرية والدلالية.

ويشكل اللونان الأبيض والأسود حضوراً بالغ الأهمية في الأنساق الشعرية للّون، وحسب الجاحظ فإن (اللون في الحقيقة إنما هو البياض والسواد)(٤)، ومن خلالهما تحضر بقية الألوان تعدداً أو تنوعاً.

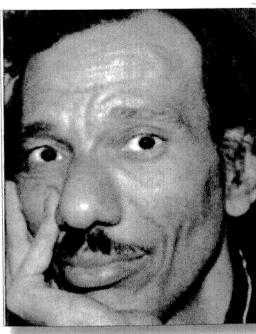
يؤكد حضور اللون في الشعر وغيره من الفنون الادبية العلاقة الوثيقة بينها وبين فن الرسم، وقد ذهب بيكاسو في هذا المجال الى أن (الفنون جميعاً واحدة تستطيع أن تكتب صور بالكلمات مثلما تستطيع أن ترسم المشاعر في قصيدة) (٥)، على النحو الذي تتحول فيه لغة الشاعر الى لغة تصوير تختزن طاقة تعبير إذ يعتمد الشاعر (على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به)(٦)، وبما يسهم في دعم المفهوم الباطني العميق للشعر كونه (الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة الى الكشف) (٧)، لذا فهو بحاجة الى أستثمار كل الممكنات التشكيلية المتاحة للوصول الى تثمير هذه الوظيفة وإزدهارها.

يعكس مفهوم(القراءة) بعداً نقدياً متجاوزاً للسياسة النقدية بحدودها الأكاديمية الصرف، فتعنى هنا (إقامة علاقة من نوع حميم بين القارىءوالمقروء وغدت المقروئية جسدية الى حد ما وأصبحت القراءة بديلا عن النقد، فلكي تتم القراءة لا بد من حضور طرفيها (النص - القارىء) حضوراً حواريا تفاعلياً(٨)يجعل العلاقة بين القارىء والنص علاقة تواصل وانفعال وكشف.

ومن هنا يتأكد التأويل لتأسيس رؤية ناضجة ومثمرة تسند القراءة النقدية وتضعها على المسار الصحيح، تلك الرؤية التي تنحو (باتجاه أدبية التأويل التي تستمد مفاهيمها من مبادىء الاستقراء في تمييز النصوص عبر مجموع خصائصها العامة بحسب ما تمليه فعالية الفهم التأويلي)(٩)، وهي تتوغل عميقاً في النصوص لتبرز شعرية الاداء بين مستوى التشكيل بفعالياته الفنية ومستوى التعبير بفعالياته الكشفية، وبما يرفع قيمة القراءة التأويلية الى مرتبة النصية الى إنتاج نص نقدي مكافىء ومماثل.

- جدل اللون: جدل الحياة

تحتل قضية المرأة في شعرنا المعاصر أهمية كبرى غاية في الخطورة والحساسية، لكنها حتى الآن بقيت بمعزل عن الدراسات النقدية الجادة، التي يمكن لها أن تكشف من خلال هذه القضية خصوصية البنية النفسية والروحية والاجتماعية للإنسان العربي المعاصر. وكان الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي واحدا من شعرائنا الذين عاشوا كثيرا تحت سطوة هذه القضية - شعريا منذ كانت المدينة عنده يباسا جنسيا يحرق أحلامه القروية الظامئة في (مدينة بلا قلب)(١٠) حتى استحالت أزمة نفسية - روحية يحكمها الخوف القديم المختزن في الذاكرة والمشبع بروح التوجس والريبة، ويتوقف على



امـــل دنـقـل

أساسها جدل الحياة في (كائنات مملكة الليل)(١١).

ولعل قصيدة (ثلج)(١٢)التي استخدم فيها حجازي الطبيعة كقناع للتعبير عن حالة جنسية حالمة، تمثل هذا الاتجاه الذي ما زال حتى الآن يتنفس بالوساطة، فلا يأتي هواؤه دائما بالنقاء المطلوب. تبدأ القصيدة بتصوير بانورامي للموقف الشعري، يسيطر عليه الوصف المقترن بحركية الحالة واستمرار نموها وانعكاس نتائج هذا النمو على تطور الموقف.

البيض مفاجأة
حين عريت نافذتي،
شدّني من منامي
النديف
الذي كان يهطل متئدا
مانحا كل شيء نصاعته
ومداه الشفيف
شدني

يخضع التصوير لحالة من الهدوء، حجبت عنصر الدهشة والغرابة عن الصورة، لأن الشاعر لم يأت بفعل المفاجأة متقدما ضاريا إضاءته المباشرة على مساحة الصورة، بل جاء خبرا متساوقا مع طبيعة الحالة، أشبه ما يكون بالحوار الداخلي غير المستغرق في خصوصيته، غير انه ما يلبث أن يبعث في أرجاء الصورة شداً

تبدأ قصيدة (ثلج) بتصوير بانورامي للموقف الشعري ، يسيطر عليه الوصف المقترن بحركية الحالة

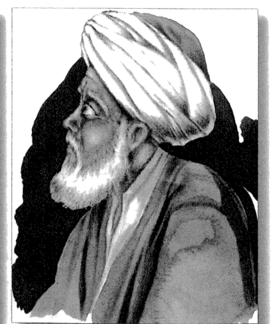
فعليا من خلال استخدام الفعل (شدّني) الموحي بقوة الاستقطاب وعنفوانه، لكن الصورة ما تلبث أن تتهادى باتجاه استكمال صيرورتها، ويبقى الفعل (شدّني) متوترا بعض الشيء، مستعدا للأداء والدخول إلى الحيز المغري في بانوراما الصورة، وما يعمق هذا الاستعداد الإيحاء المتوالد من النسيج البنيوي للغة، الذي يبدأ بجملة اسمية تفتقد الزمن والحركة، تنمو نموا بطيئا لتنتهي بالفعل (شدّني) المفعم بالحركة والمتقد بالزمن، بعد أن احتل (البياض) كقيمة لونية كل زوايا الصورة (مانحا كل شيء نصاعته)، ليظهر اول شكل من اشكال الصراع بين – بياض الثلج – و– سواد الليل – إلا أن التفوق هنا واضح (شدني من منامي)، فكانت مغادرة (منامي) إيذانا بتغليب (البياض) ورجحان كفته، لكن التدخل الفعلي لما يزل يتحرك خارج الإطار العام للصورة، بانتظار الفرصة المواتية للدخول في أعماق لعبة الصراع، بالرغم من أن كثافته مؤشرة إزاء ما يحمله من ثقل إبداعي خلقي، أكسبه إياه الموقع الشعري اللغوي.

يستمر التصعيد الوصفي المعمق للحالة في محاولة تأجيج الموقف وتسخينه.

كان دوامة من رفيف
جذبتني لها
فرحلنا معا وانطلقنا،
نرفرف من غير ظل
ونرقص بين الصعود وبين الهبوط،
يراودنا العشب،
والشجرات العاريات،
ومتكات النوافذ والشرفات
وأيدي الصغار وأيدي التماثيل
والكائنات المطلة حول السقوف

مما يجعل عملية الجذب ممكنة (جذبتني لها)، وتذوب لحظة الصراع في اتحاد توافقي (رحلنا معا وانطلقنا)، يبدأ معها الفعل مرحلة جديدة من مراحل إبداعه وتثويره وتنوعه، ولعل استخدام خمسة أفعال (جذبتني – رحلنا – انطلقنا – نرفرف – نرقص) تمثل النسيج اللغوي




الجاحظ

احمد عبد المعطي حجازي

العام للمقطع، دليل على المستوى الحركي المتدفق الذي وصلت إليه القصيدة في نموها الداخلي، وربما انتهت القصيدة من حيث فكرتها عند هذا الحد، لكن الشاعر يستأنف إشعال وتأجيج الموقف (يراودنا) من خلال عرض واسع لكل المفردات، التي تجعل من عملية التوقف عن ممارسة الفعل مستحيلة، وهي في أغلبها مفردات رمزية يحتل منها الجسد جزءا كبيرا (العشب - الشجرات العرايا - متكآت النوافذ والشرفات - أيدي الصغار - أيدي التماثيل - الكائنات المطلة حول السقوف).

ويبدو أن إبرازها بهذا الشكل المباشر المحدد، له علاقة وثيقة وصميمية بمستوى الأداء الفعلي لفكرة القصيدة وموضوعها الرئيس، بل لا يمكن له أن يأخذ مداه الإنساني والوجودي إلا من خلال وجودها كمرتكزات أساسية له، ثم يأتي التمعن في رسم الصورة في أعقاب استكمال صيرورة الفعل والوصول إلى منتهاه.

بياضا تقلب في ذاته
كرفوف من البجعات
على نبع ماء
يمسحن شهية أعماقهن الطوال
على ريش أجسادهن الوريف!

لتأخذ الصورة البصرية مدى تشكيليا رمزيا واسعا، ضاجا بالحركة والدفق والجاذبية (بياضا تقلب في ذاته)، مشبهة تشبيها صوريا بلوحة حيوية تختصر في إيحاءاتها وتشكيلاتها كل الجمال والرقة والدعة. إن هذا التشبيه التصويري يحقق تكافؤا كبيرا في حدة التصوير ودقته، بين صورة المشبه وصورة المشبه به، من حيث الحركة الداخلية المتوازنة بين الصعود والهبوط، ومن خلال سيطرة البريق اللوني (بياضا - رفوف من البجعات - ريش أجسادهن الوريف) على مركز الصورتين اللتين كانتا في واقعهما النتيجي صورة واحدة، بالرغم من حضور أداة التشبيه وأركانه.
وينقلب الموقف الشعري رأسا على عقب، عندما يحصل التصادم اللوني المتماثل (أشرقت الشمس - البياض)

ثم أشرقت الشمس من فوقنا
فسقطنا معا
وانحللنا معا
في رتابة هذا السواد الأليف!

فيلغي اللون الأول (أشرقت الشمس) الثاني (البياض)، لأنه يحمل تفوقا أزليا بوصفه حالة قائمة غير طارئة، خاضعة لنظام كوني لا سبيل إلى الإخلال بمنطقه وقوانينه، يتوجب عرفا في حالة قيامه غياب (الثلج - البياض - الجسد) على الرغم من أنهما يحملان نفس القيمة اللونية من حيث التشكيل الصرف، غير إن إخضاع هذه القيمة للموقف النفسي المعاش في القصيدة يقلب دلالتها، لذلك لم تستطع الشمس (ثم أشرقت الشمس من فوقنا) أن تمنح الضياء والقوة والجدة في مناخ القصيدة، بل على العكس (سقطنا معا - وانحللنا - في رتابة هذا السواد الأليف) حولت ذلك الجو العابق بالصفاء والبياض والشفافية، إلى (هذا السواد الأليف) لأنه وقع في تضاد مع خصوصية الأداء الفعلي الذي يتناقض مع المفردات التقليدية للأداء العام. إذن لعب اللون دورا كبيرا واساسيا في بناء القصيدة ونمو فكرتها، خارج إطار الحدود الضيقة للدلالة التقليدية له، فـ(سواد الليل) لا يتناقض مع (بياض الجسد) لأنه يوفر للفعل حرية العمل والتحرك، فيتحد اللونان في حين يتناقض (شروق الشمس) مع (بياض الجسد)، فيحوله الى (السواد الأليف) ويبدو أن هذه الفكرة على ما فيها من واقعية ومنطقية متأثرة بالقانون العلمي (الأقطاب المتنافرة تتجاذب، والمتشابهة تتنافر) لذلك لم يكن أمام (أشرقت الشمس) سوى تحويل (البياض) الى

العلاقة الجمالية بين الشعر وفن الرسم لم تكن في حقيقتها طارئة أو مستحدثة بل علاقة حميمة تقتضيها ضرورة الفن

(السواد الأليف)، كي تكون عملية التجاذب ممكنة، وبالتالي استئناف حركة قوانين الطبيعة العامة متوازية مع إلغاء طقوس الطبيعة الخاصة في القصيدة إن قصيدة

حساسية الحضور اللوني

إن الشعر كما يقول الجاحظ (صياغة وضرب من النسج، وجنس من التصوير)، فالعلاقة الجمالية بين الشعر وفن الرسم، لم تكن في حقيقتها طارئة او مستحدثة، بل هي علاقة صميمية تقتضيها ضرورة الفن.

وكانت إحدى ابرز نتائج هذه العلاقة - اللون - الذي يشكل في ديوان (الاعتراف في حضرة البحر)(١٣) للشاعر خليل الخوري حضورا فنيا وفكريا واعيا، يتجاوز فيه الشاعر الدلالات المباشرة والتقليدية للون، إلى تعبير دقيق موح، يشكل عنده ظاهرة تتسرب بصورة منتظمة في خارطة تجربته الشعرية.

من ترى يشعل النار في الكلمات؟ ومن يمنح اللغة الآن ألوانها؟ ثوبها الرعوي؟ بكارتها؟ صوتها المتفلت من طقسه؟ صوتها الوثني الرجيم؟ وإيقاعها؟

اللون هنا لغة اللغة، أي إنها بلا لون تبقى فاقدة لشخصيتها وأصالتها وقدرتها على التأثير، وتبقى سؤالا غامضا بلا جواب، فهي اللوحة التي تسري في جسد اللغة لتمنحها الحياة.
فـ (يمنح - اللغة - الآن ألوانها) أي يعطيها صوتا حارا ينقلها من جمودها وغموضها وضياعها، إلى منحها القدرة على التبلور والتكامل والفعل، باتجاه تحقيق هويتها المتفردة. إن ألوانها تشكل الثقل الأول في منح الأشياء ملامحها، وبناء أساسيات تشكيلها.
وقد تأتي وظيفة اللون في الصورة الشعرية، وظيفة تشكيلية صرفاً، يقوم فيها اللون برسم صورة الغروب الهادئ، على لوحة ضاجة بالحركة والتفاعل.

ثم أغفى قليلا، وغادرت الشمس، كان الأصيل يوزع ألوانه فوق صف التلال

البعيدة..

إذ تتحول لمسات اللون الرقيقة، إلى مناخ دال على الهدوء والاستقرار، يتناسق تماما مع الفعل الحيوي (اغفى قليلا)، ويمنح الصورة بعدا تشكيليا، تشكل فيه ألوان الأصيل، توزعا لونيا باعثا على الشرود والتأمل.

وقد يعكس الاتحاد اللوني، حالة جديدة من حالات التوحد النفسي والمبدأي، حيث يتجاوز اللون بعده الشكلي، إلى احتواء قدرة تعبيرية فائقة، تنتج موقفا عميقا مثقلا بالدلالات الموحية.

لم يخلف الوعد، لم يبدل الثوب، لم يتقنع، ولم يستخر:
إن لوني لونك، نبضك نبضي، وإيقاع موجك إيقاع عمري يا بحر..

(لوني - لونك) أعطى المقطع الشعري، هذا التوكيد المعنوي، القائم على جدلية الإيمان العقيدي بين صوت الشاعر - الإنسان (لوني)، وصوت البحر - الثورة (لونك). إن هذا الارتباط الجدلي بالبحر، بلونه، يسجل تناغما فنيا وفكريا متوازنا، ومعبرا عن مبدئية الموقف وأصالته وحكمته.

ودلالة اللون هنا، أوسع من أن تستجيب له الدلالة المباشرة الضيقة له، بوصفه جوهر القضية ومحتواها الثوري.

ويأتي اللون الأبيض عنده، رمزا للنقاء والطهر والبراءة، إذ يقوم بإعطاء الصورة الشعرية شكلا من أشكال المسالمة والتجلي، بامتلاكه وسامة لونية رائقة، تتوافق وحركات المقطع الشعري، المتوازنة مع الأبعاد الفكرية التي أراد الشاعر طرحها، باستخدام مفردات إيجابية باعثة على ترسيخ مناخ معنوي محدد في ذهن المتلقي، من خلال جو القداسة والصفاء المنتشر على مساحة المقطع الشعري وجزيئاته.

قرطاجة مدن في النقاء
تعوم، بياض زهور البحيرات
بارك يدي وبارك دمي

إن اللون الأبيض هنا امتلك كامل دلالاته اللونية التقليدية، ولم يخرج إلى أوسع من ذلك إلا بحدود ضيقة.

يعكس الاتحاد اللوني حالة جديدة من حالات التوحد النفسي والمبدأي حيث يتجاوز اللون بعده الشكلي إلى احتواء قدرة تعبيرية فائقة

ويصبح التركيب اللوني أحيانا وعاء تتحرك في داخله مفردات الصورة الشعرية.

وجه طفل يعبر الآن أمامي
ثم ينأى
جعبة بيضاء ملأى
ببراءات الطفولة

تبدو الصورة هنا وكأنها مشطورة على شطرين متساويين، يبدو فيها الشطر الأول حركة ضاجة بالحيوية والديناميكية (وجه طفل - يعبر الآن أمامي.. ثم ينأى) ثم يأتي الشطر الثاني ليديم الزخم المعنوي والتشكيلي في الصورة (جعبة بيضاء ملأى.. ببراءات الطفولة) عبر احتواء اللون لمجمل الدلالات النابعة من المعاني، التي يفرزها اللون في الصورة، ويكتسب اللون كامل دلالاته المعروفة من خلال(وجه طفل) و(براءات الطفولة) ويقوم اللون أحيانا باقتياد الصورة الشعرية نحو تشكيل هندسي.

خل الصبايا بجيكور على وهج الحروف،
و الصور الغوياء، واللمحات البيض،

حيث يتكون التشكيل الهندسي من أربعة أضلاع هي على التوالي (الصبايا - وهج الحروف - الصور الغوياء - اللمحات البيض) يسيطر فيه اللون على مساحة الشكل، بحيث تتلون كل الأضلاع بانعكاساته وإشعاعاته اللونية، ولا ينظر إلى الصورة إلا من خلال اللون، الذي يعد بمثابة المفتاح إلى محتواها. وبوساطة اللون اكتسبت الصورة هذه الأبعاد المضمونية العامرة بالحياة والبراءة.

إلا إن نفس اللون يعكس محتوى آخر، يتناقض فيه مع دلالة المحتوى الأول في الصور السابقة، وهذا يدل على أن اللون لا يحمل صفة وانعكاسا نفسيا ثابتا، وإنما يتوقف هذا على طبيعة الاستخدام، وطبيعة التراكيب التي ترتبط باللون، وتحمل دلالات نفسية تتساوق مع الموقف النفسي والفكري المراد التعبير عنه.

ولو لم تحمل الألوان هذه السمة المميزة، التي تمنحها القدرة على التوافق والحركة، لافتقدت ديمومتها وإثارتها ولما التفت إليها الشعراء.

وعند جلجلة فوق الصليب بكى،
مستسلما لدموع الضعف جبار
وتاه بالفضة البيضاء سمسار

فنرى أن اللون هنا (الفضة البيضاء) جاءت استجابة للتراكيب (جلجلة - بكى - مستسلما - دموع الضعف - تاه - سمسار) ليصبح البياض نقمة مدمرة، تجهض كل معاني البراءة والرقة والصفاء، لتبني على أنقاضها معاني جديدة تتناقض تماما مع المعاني التقليدية الأولى.

وقد يلعب اللون الدور الحاسم في إغناء الموقف النفسي الذي تعيشه اللحظة الشعرية، حيث يشكل توافقا نسبيا مع مراكز الثقل المعنوي في المقطع.

تعودين في ليلك الشبحي متعتعة، وتقيمين
سكناك فوق عظام الضحايا،

فـ (ليلك الشبحي) يساوي (السواد + الخوف)، وهذا يساوي التهالك والانهيار وافتقاد القدرة على الاستمرارية، فاللون هنا (الشبحي) بعدم تكامله وقلة وضوحه، أعطى للصورة هذه الضبابية القاتمة، التي تجعل الحركة داخل الصورة الشعرية ثقيلة غير متماسكة، والزمن النفسي بطيئا باعثا على اليأس والتقزز، إنها صورة الحياة الممزقة التالفة، التي يتصارع فيها الإنسان مع بقايا نفسه. وتختلف أحيانا قوة اللون حسب طبيعة

الاستخدام.

ما تفعلين إذا في مباذلك الحمر،
حين تكونين

ثانية متعة للعابرين

يتحقق هنا حضور فاعل للون (مباذلك الحمر) على مساحة (متعة العابرين) ويكون انعكاسه هنا متعمقا مع (متعة)، أي انه يوحي إلى حد كبير باللاجدوى والعبث، والذهن هنا لا يلتقط اللون من الصورة الشعرية بقدر ما يلتقط الموقف، فاللون هنا خط مرور نحو دائرة الموقف ليس غير، وهو يحمل بعدا ثابتا إزاء الصورة. بينما يتحقق لنفس اللون حضور أوسع في:

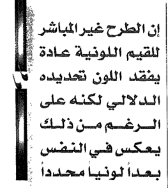
إذا في سرير مباذلك الحمر، حين
تأتين مطروحة كالقتيل.

نلاحظ انه مع ثبات القيمة اللونية في الصورة، إلا إنها تحمل دسامة اكثر، وحركة اعمق واكثر اتساعا، عندما تتحول (متعة - للعابرين) إلى (مطروحة كالقتيل) ليتصاعد مؤشر الدلالة اللونية إلى نقطة لونية اعمق، إلا إنها في الصورة الثانية تمتص شيئا من توكيدها اللوني من خلال (لون الدم - مطروحة كالقتيل) الذي يتخلل مساحة الصورة، وينشر فيها ضغطا لونيا اكبر.

إن اللون يكتسب أهميته من خلال موقعه في الصورة لا بوجوده المجرد، حيث انه بحد ذاته يشكل انعكاسا نفسيا ثابتا، ضمن دلالاته المعروفة.

اتك قلعة كل الطفولة
في وجه من يعبدون العجول المذهبة؟
الرمح في كف
كل الطفولة...؟

فترى (يعبدون - العجول - المذهبة) نقلت اللون (المذهبة) من الصفة الثابتة المباشرة، إلى قضية ثورية إنسانية، يشكل اللون فيها طرفا مناقضا للثورة، لأنه يتواجد في الخندق المعادي للثورة والحضارة والإنسانية (قلعة كل الطفولة). وقد تأتي الصورة اللونية أحيانا كناية عن العليل للحياة.



عليك أقيم أيامي
وافرشها بلون الراحة المذهب

أصبحت القيمة اللونية المتداخلة - المركبة هنا (لون - الراحة - المذهب) جزءا من الموقف الحيوي النابع من إيمان عميق بجدوى الاستمرار والفاعلية (أقيم أيامي)، والاستعداد الكامل للتضحية، غير حالة العشق المتورد (افرشها) لتأتي الاستجابة اللونية، كي تغطي مساحة الصورة وترسم فيها خطوط السعادة - الأمل، بشكل يتطابق فيه الإحساس مع الإدراك تمام الانطباق.

وقد وفرت الأفعال (أقيم - افرشها) قدرة تشكيلية - دلالية اكبر، لاستيعاب حركات اللون وتداخلاته، وتمركز الإضاءة الصورية فيه.

بينما يقف اللون مرة أخرى في صف الثورة، فيما تحلم العيون الحبلى بالحقد والدمار، بان تسحقه وتدمر فيه هذا النزوع الشرعي إلى الحياة، ويحلم كذلك الزمن الكريه بان يبدد اللون، ويجهض تماسكه ونصوعه، كونه يمثل جذر الأصالة، ومنهل المبادئ وصورة المستقبل. ويظهر اللون هنا (يبدد - لونها) على انه مركز الصراع.

كانت عيون الحقد حبلى،
والزمان يشد قبضته على الاحداق،
يعصرها، يبدد لونها الزمن الكريه..

إن محاصرة اللون ومحاولة القضاء عليه، لم تكن قضية فنية تشكيلية، بقدر ما كانت صراعا مصيريا يتوقف على نتيجة إثبات الوجود، الذي تتناسب فيه قوى الشر مع اللون تناسبا عكسيا، فبالقدر الذي تتسع فيه آفاق قوى الشر، يهدد ذلك مصير اللون الذي يحاول الدفاع عن نفسه خشية أن يفقد ملامحه الرئيسة ويضيع.

إن الطرح غير المباشر للقيم اللونية عادة، يفقد اللون تحديده الدلالي، لكنه على الرغم من ذلك يعكس في النفس بعدا لونيا محددا، قد يتعدى بعض الأحيان مستوى الإحساس إلى مستوى الإدراك، وقد تبرز في الصورة الشعرية قرائن لونية، تعزز التأثير النفسي للون وتصعد من زخم انعكاساته الحسية.

يوازين بين الذي يعمر الصدر،
مبتعثا في العيون البريق،
وفي الخد لون الاصائل

إن اللفظة الشعرية (يعمر الصدر) تشيع في مناخ الصورة طقسا مفعما بالارتياح والنشوة والامتلاء. و(في العيون بريق) توكيد جديد لهذا المناخ، وتوثيق ديناميته. ثم تأتي (في الخد - لون الاصائل) ليؤكد اللون كامل دلالاته، وانعكاساته النفسية والحسية، وليمد ظلاله الوارفة على مراكز الاستقطاب الإيجابي التي تمخضت عنه، وكأنه ولد ولادة طبيعية بعد سلسلة الارهاصات التي قامت برسمها اللقطات الشعرية السابقة لها، والتي عاشتها عموم الصورة.

وعبر تراكم النعوت وتقاطعها، تأتي الدلالة اللونية متوزعة على اكثر من منطقة لونية:

فأنت كمثل حد السيف جارحة،
ومرهفة،
ومسنونة
كوهج الشمس تلتمعين، كالطاعون
تغتالين

فالصفات (جارحة - مرهفة - مسنونة) ترسم سهما دقيقا باتجاه (كوهج الشمس تلتمعين)، إذ يبرز البعد اللوني - عبر حالة التداخل النعتي - ذا انعكاسات متعددة، تتجاوب مع وهج وخفوت الخط البياني للنعوت، لكنه يبقى محتفظا بدلالته الأساسية الأصيلة. إلا أن (الوهج) بحكم تراكم التشبيهات وعدم توازنها (مرهفة - جارحة)، يبدو اكثر بريقا وسطوعا من المعتاد، لارتكازه على حدة التناقض

الدلالي للصفات. وجاء اللون هنا صارخا كي يتسق مع المكونات الأخرى للصورة. ثم يتحول اللون مرة أخرى، إلى نتيجة نهائية تستقر فيها كل الصراعات التركيبية والدلالية في الصورة الشعرية.

ما كان اكبر في الدنيا مطامعه
وكان اسود في دنياه طالعه!

فالتراكيب (اكبر – الدنيا – مطامعه – دنياه – طالعه) كلها ذات دلالات إيجابية عندما تحتفظ باستقلاليتها وتفردها، لكنها عندما تصب في (اسود) نراها تقلب دلالاتها الإيجابية إلى سلبية، بحكم الحضور القوي للون في الصورة، حيث استطاعت إمداداته اللونية، أن تخيم على أجواء المفردات وتمسح منها مضامينها المعهودة، لتصبح ظلا للنتيجة اللونية التي أراد الشاعر تحقيقها، بقلب كل الموازنات الدلالية والمعنوية للتراكيب عبر هيمنة اللون.

ويشكل اللون كذلك قضية إنسانية عبر حالة الصراع المستديم بين الخير والشر.

نحن الذين غرسنا الحقد بستاناً
نبيح غلته للأبرياء، نعريهم،
نشوه فيهم كل صافية،
عذراء نبدلها سوداء شريرة

فالصراع القائم بين قوى الخير (صافية، عذراء) وقوى الشر (سوداء شريرة) هو صراع وجودي – أزلي يسجل فيه اللون هنا حضورا بارزا، وتبدو الدلالة اللونية معبرة تعبيرا دقيقا عن شراسة هذا الصراع وعمقه، من خلال ارتباطها بـ (غرسنا – الحقد – بستانا) الذي يمنح الموقف بذور السيطرة اللونية على جزيئات الصورة، وتبدو كذلك التوازيات الفعلية النابعة من كل أرجاء الصورة، بمثابة تعزيز لموقف اللون وتوكيد دلالته النفسية والفكرية.

– سلطة اللون: التشكل والتضاد

تتمثل سلطة اللون بطاقة تأويل عالية حين يستخدم اللون ليكسب الشعر بعدا سيميائيا يتجاوز حدود التشكل اللوني، ولعل اللونين الأبيض والأسود بحكم التشكل والتضاد بينهما يشتغلان في القصيدة الشعرية بشكل أعمق من الألوان الأخرى، فلكل منهما تجليات وتمثلات اجتماعية وسياسية وثقافية وحضارية وإنسانية لا حصر لها، سواءً على المستوى الشخصي أم الاجتماعي العام.

سنقارب في هذا المفصل من البحث قصيدة (ضد من؟)(١٤) للشاعر أمل دنقل، وهي تسعى الى الإفادة القصوى من الطاقة التشكيلية والضدية الكامنة في (الأبيض) ونقيضه (الأسود) وهما يتجهان الى التكامل لا الافتراق.

يعتمد النص في تشكيل نسيجه الداخلي، وتثوير جمالياته، على بساطة اللون وصراع مدياته الرمزية. ولعل عنوان القصيدة كان جزءا فاعلا في تشكيلها على هذا المستوى ((ضد من؟)). سؤال يتكون من ((ضد)) الموحية بمعنى الصراع، الفاتحة له، زائدا (من؟) الاستفهامية، المعمقة لهذا الاحتمال، المهيأة له.

في غرف العمليات،
كان نقاب الأطباء أبيض،
لون المعاطف أبيض،
تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات
الملاءات،
لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن،
قرص المنوم، أنبوبة المصل،
كوب اللبن.
كل هذا يشيع بقلبي الوهن.
كل هذا البياض يذكرني بالكفن

ولازدياد مساحة الفعل واتساع حجمه، استخدم الشاعر في بداية النص ((في – غرف – العمليات)) مفردة ((غرف)) بصيغتها الجمعية لا المفردة، ولكي يعمق

تمثل سلطة اللون بطاقة تأويل عالية حين يستخدم اللون ليكسب الشعر بعداً سيميائياً يتجاوز حدود التشكل اللوني

الإحساس بالمعاناة وتنوع الألم واللا جدوى.

يسيطر اللون الأبيض سيطرة تامة على مساحة المقطع، فالمفردات كلها بيضاء ((غرف العمليات / نقاب الأطباء / أبيض / لون المعاطف / أبيض / تاج الحكيمات / أبيض / أردية الراهبات / الملاءات / لون الأسرة / أربطة الشاش والقطن / قرص المنوم / أنبوبة المصل / كوب اللبن / البياض / الكفن)).

وعلى الرغم من إنها تشترك في هذه الصفة اللونية، إلا إنها لا تشترك كلها في درجة لونية واحدة، فهي تتنوع في تدرجاتها اللونية، وهذا عامل مضاف جديد في توكيد حضور اللون، وتوسيع مديات تأثيره، ومنع رتابته وتكراره.

لقد كرر القيمة المباشرة للون ((أبيض)) في بداية المقطع ثلاث مرات، على الرغم من إن اللون موجود من دون الحاجة إلى التصريح بالصفة. غير أن الإلحاح الذي يمارسه اللون كمعطى نفسي في الحالة، فضلا عما يولده من ضغط وملاحقة، يجعل من التصريح بالصفة بهذا التوكيد، وسيلة من وسائل تخفيف الضغط، ومحاولة التآلف ليس مع تشكيل اللون، بل مع صوته وصداه أيضا.

والشيء نفسه يقال عن التصريح بالصفة في نهاية المقطع ((كل هذا يشيع بقلبي الوهن / كل هذا البياض يذكرني بالكفن))، فهو في السطر الأول لم يصرح بها، بل صرح بها في السطر الثاني، دلالة على نمو الحالة وتصعيد حرارتها دراميا من جهة، وتوازنها مع ((يذكرني بالكفن)) بما تحمله مفردة (الكفن) من رهبة وخوف يستدعي كل إمكانات التوكيد والفعل، وشحن الموقف وتوتره من جهة أخرى.

وفي الوقت الذي يكون فيه اللون الأبيض مقتربا من مقتربات السقوط والموت والنهاية، يأتي اللون الأسود معادلا نفسيا لها، على الرغم من اقترانه القبلي ((اجتماعيا)) بها.

فلماذا إذا مت.. يأتي المعزون متشحين
بشارات لون الحداد
هل لأن السواد..
هو لون النجاة من الموت،
لون التميمة ضد.. الزمن،

مستوى التشكيل ومستوى التعبير

فالأسود كقيمة تشكيلية يقترن بالموت معادلا موضوعيا له ((إذا مت – يأتي المعزون متشحين – بشارات – لون الحداد))

إن تساؤل الشاعر هنا، ينطلق من قناعة متحققة في الإجابة، ولعل الحالة الشعرية القلقة التي يتربص بها الموت، كانت سببا في استقرار هذه القناعة على هذا السبيل.

السواد = لون النجاة من الموت
= لون التميمة ضد الزمن

انه اللون الذي يقهر الموت والزمن، ويجعله غير متحقق على مستوى الفعل النفسي. ثم تتحقق الانعطافة التصادمية في التشكيل:

ضد من
ومتى القلب – في الخفقان – اطمأن؟!

ويأخذ الصراع اللوني في عموم لوحة النص شكلا ضديا، يدخل دائرة المطابقة، عبر ذات الشاعر التي أصبحت مركزا أساسا لهذا الصراع.

فالسؤال الذي يقترحه الشاعر((ضد من؟))، هل إن مشكلة الصراع مشكلة لونية محض، أم إن ما ينطوي عليه هذان اللونان ((الأبيض / الأسود)) من حقائق مرة، هي جوهر المشكلة.

لا شك في أن القلق مجسد في الصورة، بشكل يوحي بالاستسلام الكامل ((متى القلب – في الخفقان – اطمأن)). إن الطمأنينة غير متحققة، بمعنى أن توفر عنصر من أهم عناصر الصراع قد تحقق، وعمل هذا التحقق على تهيئة مناخ خصب لتصارع إرادتين، إرادة الحياة وإرادة الموت.

إن الشاعر بأزمته، وبإحساس ذاته المكبّر بهذه الأزمة، قد زاد من فاعلية الصراع، في محاولة لتخفيف وطأة الألم والمعاناة والعزلة.

بين لونين: أستقبل الأصدقاء..
الذين يرون سريري قبرا
وحياتي.. دهرا
وارى في العيون العميقة
لون الحقيقة
لون تراب الوطن

إذ إن اللونين قد تعامدا حوله، وأصبح يستقبل الأصدقاء بين مدياتهما، فيخرج اللون هنا من كونه قوة تشكيلية محضة، إلى قيمة إنسانية يتوقف على أساسها مصير الشاعر ووجوده.

إن الصورة هنا بصرية حادة، بفعل الفضاء الذي يشيعه اللون الأبيض في مناخ اللوحة، الذي يستدعي الأصدقاء – كما يتصور الشاعر – أن يرى سريره قبرا، وحياته دهرا، فيتشكل اللون الأسود عند ((الأصدقاء))، موحيا للشاعر بما يخبئه هؤلاء الأصدقاء من ((عزاء)) يقرأه الشاعر في عيونهم المحبة ((العميقة))، رامزا له بـ ((لون الحقيقة))، مخرجا إياه من دائرة الخاص إلى العام ((لون تراب الوطن))، إحساسا منه بلا جدوى الحزن.

النص مبني على مطابقة كلية بين ((الأبيض / الأسود))، الأبيض بوصفه مقتربا من مقتربات الموت، أو جسرا موصلا إليه، انه مرحلة ما قبل الموت في النص، في حين إن تشكيله الوضعي أساسا، هو لإضعاف الإحساس بالموت.

والأسود الموحي باستقرار حالة الموت، وهو في النص معادل نفسي لهذا الموت، في حين هو تعبير عن العزاء والفقد، ولا يوحي سوى بالتشاؤم في الفهم والإحساس الاجتماعي به.

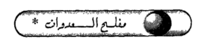
الأبيض يحقق سيطرة تامة على حواس الشاعر، فهو يحده من الجهات كلها، ويوقف فيه الإحساس بالموت.

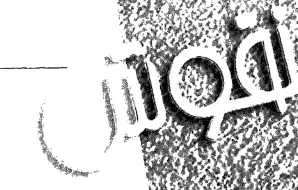
أما الأسود الذي يقرأه في عيون أصدقائه الزائرين، فهو يكتشفه بهذه الحدة، ليتخلص من استعمار الأبيض واضطهاده له، إذ انه يحاول مصادرة مفردات الأبيض المتنوعة، بما يستله من ألوان مضادة من عيون الأصدقاء ((لون الحقيقة / لون تراب الوطن)).

كاتبة وأكاديمية من العراق

الاحالات والهوامش

(١) دلالات اللون في الفن العربي الاسلامي، د.عياض عبد الرحمن الدوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٣: ١٩.
(٢) م.ن: ٣٧.
(٣) جماليات القصيدة العربية الحديثة، د.محمد صابر عبيد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٥ ١١.
(٤) الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ج٥، ٥٩.
(٥) السعر والرسم، فرانكلين، ر. روجرز، ترجمة مي مظفر، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٩٠: ٥١.
(٦) ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، علاء الدين رمضان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦: ٥٧.
(٧) الحداثة الشعرية، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥: ٣٦.
(٨) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: ٧–٨.
(٩) جدل الحداثة في نقد الشعري العربي، خيرة حمر العين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦، ١٨٩.
(١٠) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، ١٩٧٣: ٥–٢٤١.
(١١) كائنات مملكة الليل، أحمد عبد المعطي حجازي، دارالآداب، بيروت، ط١، ١٩٧٨.
(١٢) الاعتراف في حفرة البحر، خليل خوري، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٣، والمقاطع الشعرية مأخوذة من الديوان في صفحات مختلفة.
(١٣) الاعمال الشعرية الكاملة، امل دنقل، دار العودة، بيروت – مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥: ٣٦٨.





سيرة الفتى العربي!!

الذاكرة الشعبية، والهم السياسي، وعمل إبداعي يحاول لظم إبداع سردي يسير على هدي هذين الهاجسين.

الروائية الدكتورة رفقه دودين، في روايتها «سيرة الفتى العربي»، هي صاحبة هذا الكيمياء الذي بدأته، في كتابها، من أمريكا، وكأن النقد لا بد وان يبدأ من هناك على لسان العبد.. ترى لماذا اختارت اسم اول البدء «عبد»؟

تبدأ في الفصل الأول كتاب البدايات بـ«كان يا ما كان»، غير أن الهوى العراقي يبرح بها، يسحبها، ونحن معها إلى تلك الحالة من العشق التي تجعل من الموصل مسرحا لها بين العربي «عبد» والفتاة الكردية «رازان» ثم ينهال عقد الكلام بين غرام ووجع، بين التئام ووجد، وهذا الـ«عبد» قدره أن يكون في الأعراف بين الفلاح والبدوي وابن المدينة.. كيف يمكن المواءمة بين تلك الحالات؟ ثم في التناقض الفكري الآخر هو يعيش حالة بين الإسلامي والعشائري والماركسي والقومي.. ما هذه الخلطة التي تحيلنا إلى تمائم الحجب وسراب اللامعقول؟

والروائية هنا تقول من خلال أحداث روايتها ما كانت عليه الحال آنذاك حيث الجنوب المنتفض حتى على تناقضاته، وهي تشي بكل هذا من خلال سيرة الفتى عبد، بدءا من أيام طفولته، والمدرسة، وعلاقته مع أبيه والعائلة، وانضمامه مبكرا إلى صف الإسلاميين ثم انسحابه منهم تحت ضغط هراوة الأب، إلى أن يرحل للدراسة في العراق، ولقائه برازان، وحالة العشق بينهما، ترى هل تحاول بتلك العلاقة التوفيق بين الشمال والجنوب في إطار مجتمعات الشرق؟ وأنهما في معسكر واحد ضد الغرب المستلب للبارود والنار كذراع يرفعها دائما لتحقيق مطالبه!!

وهي تبوح بكل هذا أثناء فترة العدوان (التحالف) الثلاثيني على العراق، والحصار، والتدمير، وما ارتبط به من انعكاس على البشر والعلاقات في تلك الفترة، والتي يتجلى فيها ما كان من فراق بين العربي والكردي وان كانا أحبابا قبل ذلك، ثم تنقلنا بعد ذلك مع «عبد» (وكلنا عبيد كما هو) إلى انتفاضة الخبز، في جنوب الأردن، وفي الكرك تحديدا، لتتصفح تلك المرحلة بعين دقيقة ومحللة لموقف الحكومة والمعارضة والشارع العفوي، باسطة الكلام على ما كان عليه من تناقضات ومؤامرات وفكاهات شعبية.. إنها تقرأ علينا ردود فعل الأحزاب من خلال بياناتها (الإخوان المسلمين، الشيوعيين، التحريريين، القوميين، وحتى المستقلين)، ثم الحكومة وبياناتها، ثم وجهة نظر الإنسان البسيط الذي يجد نفسه دائما متآمراً عليه حزبيا ورسميا، ومنهوباً رغيف خبز عائلته، إنها الحالة كذلك تلك التي تشي بها رفقه دودين، من خلال كتابات الفتى عن تلك المرحلة وعن اعتقاله وتحليله للوضع الراهن آنذاك..

لكن لماذا اختارت رفقة فتى/ذكراً ليبوح بما تريد أن تقول هي بوعيها وأفكارها الخاصة؟ لماذا لم يكن البطل هنا أنثى؟ خاصة وان اللحظات التي تجلت فيها ببوحها عن حالة الحب بين رازان وعبد، كانت مليئة بالصدق والتجلي الحقيقي، بينما حين دخلت إلى معترك الكلام الذي عبر عنه الفتى بدأت بالرجوع فيه إلى الأرشيف، والبيانات السياسية، والجابري، وهيجل، وغير تلك الروافع من أجل إثراء السرد على لسان عبد!!

هذه ملاحظات عابرة، ومرور سريع على رواية لم تأخذ حظها من القراءة والنقد، ذنبها أنها تجرأت وطرحت أسئلة كبيرة، فكانت هناك محاولات لمصادرتها قبل أن تعطى الفرصة لتكون في متناول أيدي القراء محليا وعربيا!!

* كاتب اردني
mefleh_aladwan@yahoo.com

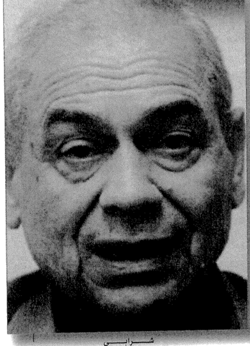
هشام شرابي
زارع القلق داخل ثقافة مطمئنّة أو جمرات المثقف الكوني

«لا يعيش الفرد حياته الشّخصيّة فحسب بل أيضا حياة عصره وحياة جيله»

(توماس مان / الجبل السّحري)

ناجي الخشناوي *

عندما تتلبّسك رغبة جامحة في أن تكون مجوسيّا مارقا ومخالفا حدّ الاحتراق... في أن تكون عابدا للنّار واللّهب الذي يفنيك فكرة، فكرة... وعندما تأخذك الإرادة إلى أن تتماهى مع طائر الفينيق لتنبعث من رمادك جذوة واتّقادا، فأنت لا محالة مسكون بأوراقه... ماسك لجمرات قلمه... ومتأبّط مطرقة عقله محطّما بها أوثان عبوديّتك: عائلتك، أبوك، قبيلتك، طائفتك، ميدعتك، أستاذك، رئيسك... فجاجة إيديولوجيتك وميكانيكيّة تنظيمك...



شرابي

عندما تفكّ أزرار معطفك القَرْوَسْطي وتشرح صدرك، بغبطة نيتشويّة، لحراك ابستيمولوجي معتدّ بمقوّماتك الإنّسيّة، فإنّك لا محالة صرت «شرابيّا» تنثر القلق والخلخلة أنّى ولّيت عقلك، وتلفح بلهبك وأوارك كل ساكن يعيق سيرك...

هكذا هو هشام شرابي لافحٌ مخلخلٌ، وهاتكٌ مُحرقٌ لكل خطاب عقائدي أصوليّ أو علماني انعزالي... اجترح اللّغة العربيّة المشدودة إلى معانيها الماضية والدّينيّة... وأنضج أطروحاته في تحليل بنية النّظام السّياسي والاجتماعي العربي . بما هو نظام رأسي أبوي . بتمترسه أمام الاستعمار الثّقافي واستعمار الوعي، متسلّحا بالعقل والمحبّة دائما وأبدا..

تمسّك بثوابت ثلاثة منهجا في التّفكير والنّضال: البنيويّة والحداثة وما بعدها والرّفض المطلق للإمبرياليّة، ليسوّر مشروعه الحضاري من الدّغمائيّة والعقائديّة، إذ أنّه أقدم على نقد النّظام الأبوي وتعريته إيديولوجيا وتفتيته سياسيّا من الدّاخل وهذا ما أكسبه مرونة نقديّة تجلّت في معظم نتاجاته الفكريّة وحتّى الأكثر حميميّة مثل كتابيه «الجمر والرّماد» و"الرّحلة الأخيرة"...

احتلّ منصبا أكاديميّا في أكبر جامعات أمريكا عندما كانت مدينته الفلسطينيّة، يافا، تُغتصبُ من طرف الكيان الصّهيوني، بعد أن نبذه «وطنه الأب» لبنان، الذي قمع نظامه، طموحه كمثقّف وطني ينتسب للحزب القومي الاجتماعي السّوري، قمع طموحه باستعادة بيته الصّغير في عكّا، وأمعن في تشريده بعد أن أعدم أباه المثالي أنطون سعادة...

انطلق من نقد المجتمع الأبوي ليصل إلى تفكيك وتفتيت بنية الثّقافة العربية من الدّاخل وولج مغاورها المظلمة حاملا بين أصابعه مصباح ديوجون باحثا عن حريّة أجدى ومنهجا أقوم لئلاّ تنتهي جغرافيّة هذه الثّقافة العربية إلى البعثرة والبلقنة...

من خلال عرضنا لكتاب «نقد المجتمع الأبوي: قراءة في أعمال هشام شرابي» الذي أعدّه وقدّمه أحمد عبد الحليم عطيّة، من متنه سنحاول أن نقف عند عتبات القطيعة الجذريّة التي أحدثها شرابي مع الخطاب العربي الحديث من خلال أهم الإضاءات في فكره التي أنارها أكثر من مفكّر عربي ممّن ساهموا في هذا المنجز . المرجع مثل حسن حنفي وجان دايه ومحمّد وقيدي وسليم دولة وعلي زيعور وخالد النّجّار والزّواوي بوغورة وسليمان بختي وفؤاد السّعيد وأحمد عبد الحليم عطيّة... وغيرهم.

النّقلة الكيفيّة في الوعي بالقضيّة...

هاجس تأصيل حوار حقيقي بين المثقفين العرب على تعدّد أقطارهم واختلاف أجيالهم لأجل القطع مع المجتمعات الأبويّة والوصل مع الحداثة وما بعدها، كانت بداية فكرة هذا المؤلّف الجماعي رغم امتداد

الأسلاك الشّائكة والحدود الفاصلة التي «تفصل بينه وبيننا... مسافة قصيرة بالأمتار لكنّها طويلة وبعيدة، عميقة بُعد المسافة بين الأبويّة والحداثة، بين التّخلّف والنّهضة، الاحتلال والاستقلال، التّبعيّة والحريّة... تلك المسافة التي ربّما كان يرنو إليها شرابي في صمته المتأمّل". (١)

ونحن إذ نقتفي أثر هؤلاء المفكّرين من خلال عرض هذا المنجز الذي التقوا بين طيّاته، فإنّنا لا نروم البتّة استنساخ ما كتبوه حول شرابي، وإنّما سنحاول أن نُريك صمتنا ونقّض مضجعنا بإحداث السّؤال واجتراح المسلّمات التي ألحّ عليها هشام شرابي في أكثر من قضيّة.

يعود بنا المفكّر حسن حنفي في الفصل الأوّل من هذا الكتاب المعنون «الثّقافة والوطن: قراءة في الجمر والرّماد» إلى سؤال شكيب أرسلان: لماذا تخلّف المسلمون وتقدّم غيرهم ؟ ليبرهن عن تعالق وتواشج الفكر العملي مع الالتزام والمقاومة لصالح الوطن أمام التّخلّف الدّاخلي والاستعمار الخارجي، أي توحّد الثّقافة والمقاومة في المثقّف الوطني. هذا المثقّف الذي تجلّى لدى هشام شرابي منذ أن كان طالبا، إذ يقول في «الجمر والرّماد» «كان الاستعمار بالنّسبة إليَّ شيئا حقيقيّا محسوسا، كنت أكره الاستعمار كما كان يكرهه جميع رفاقي إلاّ أن كراهيّتي كان لها بالإضافة إلى ذلك، بُعدٌ مباشر ينبع من تجربتي الشّخصيّة كفلسطيني" (٢)

موقفه هذا من الإستعمار لم يبق موقفا نظريّا هُلاميّا، بل أثبته عمليّا وصار لديه ممارسة يوميّة وذلك بانتمائه عاماً إلى الجمعيّة السريّة التي كانت نواة حركة القوميّين العرب. ويورد المفكّر جان دايه في الفصل الثاني . من الكتاب مَشغل نظرنا . والذي عنونه «هشام شرابي في الحزب القومي»، يورد أداء هشام شرابي لقَسَم الانتماء الذي عثر عليه في مذكّراته ومن بين كتاباته العقائديّة في دوريات الحزب، إذ كتب شرابي: "اليوم انضممت للحزب السّوري القومي. انضممتُ اليوم رسميّا، ولكنّني بعقيدتي انضممت إليه عندما درست الحزب وتفهّمته. هذه خطوة فاصلة، فاصلة بالمسؤوليّة التي أخذتها على عاتقي بانضمامي إلى هذه المؤسّسة، وهي بحد ذاتها تجعلني الآن كما لم أكن من قبل، عضوا عاملا من أعضاء عاملين كثيرين يسعون نحو هدف يجمعهم مَثَلٌ أعلى.".

وانطلقت رحلة هشام شرابي آنئذ مع القلم على أعمدة دوريات الحزب السّوري القومي بزعامة أنطون سعادة، فكرا وفلسفة، مجلّة النّظام الجديد، مجلّة الجيل الجديد ومجلّة البناء وغيرهم... فكتب حول الصّهيونيّة والاستعمار البريطاني، عن الفنّان الملتزم ودوره في تغيير المجتمع وعن دور المثقّف الطّلائعي، وعن يهود أمريكا والفلسفة القوميّة... وعن المقاومة الفلسطينيّة واللّبنانيّة...

اكتسب شرابي صفة رجل الفعل في التاريخ لأنه قلّص المسافة الفاصلة بين النظرية والممارسة

كتب وناقش وأسّس لأفكار جديدة، ورأس فيما بعد الجمعيّة الثّقافيّة العربيّة الأمريكيّة، وبعث مؤسّسة صندوق القدس الفلسطينيّة في واشنطن ورأس تحرير مجلّة الدّراسات الفلسطينيّة في واشنطن أيضا وبعث الجمعيّة العربيّة لحقوق الإنسان من خلال اجتماع الحمّامات بتونس..ليكتسب بعد هذا صفة «رجل الفعل في التّاريخ» عن جدارة، هذه الصّفة التي نعته بها الكاتب والشّاعر التّونسي خالد النّجّار في الفصل الثالث المعنون «هشام شرابي: صور بالأبيض والأسود»، إذ يكتب خالد: «...هشام شرابي من هذه الأورمة الأونيفرساليّة التي بصدد الانقراض، فهو شموليّ التّفكير، متعدّد الكتابة polygraphe: جمع بين النّص الأدبي والفكري والفلسفي والبحث الأكاديمي والمقالة السّياسيّة... والكتابة الاجتماعية ذات المقترب الأنثروبولوجي، كل هذا مع تجذّرة في تاريخيّته، في لحظته الفلسطينيّة/العربيّة" (٣).

اكتسب شرابي صفة رجل الفعل في التّاريخ لأنّه قلّص المسافة الفاصلة بين النّظريّة والممارسة بعد أن مسك تفاصيل «عصب الحداثة الفلسفيّة في الغرب والمتمثّلة في التّيّار الوجودي من سورين كيركيغارد إلى مارتن هايدغر، وفي الفرويديّة المتّكئة على فكرة اللاّوعي تلك القارة المظلمة " (٤).

تمكّن من هذه التّفاصيل وغيرها من جهاز نقدي وميكانيزمات تحليل وتأويل متجاوزا تمزّقه الدّرامي بين ثقافته الأم، ثقافة المنشأ الإسلاميّة القروسطيّة، وثقافة الآخر الغربي... تجاوزها ومضى عبر الباب الضيّق كما يقول أندري جيد... مضى ليعيد تحديد مكانه، ليموضع نفسه مع ذاته أوّلا ومع الآخر بالضّرورة، فكان مؤلّفه «المثقّفون العرب والغرب» خير شاهد على تحرّر الذّات من أسر المعادلة التّعصبيّة: إمّا أنا أو الآخر... مؤلفٌ نكتشف معه البنية العميقة كما يصطلح عليها البنيويون مقابل بنية السّطح المظلّلة... إنها بنية البطريركية المتحكمة في باقي مكوّنات الذّات العربيّة.

من هذه البنية العميقة جاءت احراجات هشام شرابي التي طرحها على المجتمعات العربيّة والإسلاميّة منذ القرن التّاسع عشر وربّما السّؤال الأكثر إحراجا هو الذي صاغه شرابي وطرح مقاربته المتميّزة، إذ يسأل: هل يمكن لمشروع النّهضة الذي لم يتحقّق في القرن الماضي أن نحقّقه في القرن الواحد والعشرين، وإن في أشكال ومضامين مختلفة ؟، وقد أورد الباحث وأستاذ الفلسفة المغربي محمّد وقيدي في دراسته المعنونة «النّقد الحضاري والنّقد الذاتي» في الكتاب نفسه تشخيص هشام شرابي الدّقيق لأسباب وانعكاسات هذا الفشل الذي لازم المجتمعات العربيّة دون غيرها ولا يزال، إذ يقول في «النّقد الحضاري لواقع المجتمع العربي المعاصر»: « إن فشل النّهضة في تحقيق أهدافها في القرن العشرين، في تحديث المجتمع وفي إقامة نظام ديمقراطي عربي صحيح وخصوصا الفشل في تحرير المرأة، لم يؤد إلى إخفاق حركة الإصلاح والعلمنة فحسب، بل أيضا إلى تعزيز سلطة النّظام الأبوي (بشكليه التّقليدي والمستحدث) وإلى تراجع حركة التّحرير وعودة العصبيّات الدّينيّة والقبليّة والإثنيّة وانحسار المدّ القومي مع نهاية القرن. كل هذا في اللّحظة الزّمنيّة الخارقة (الخمسين سنة الأخيرة) التي توفّرت فيها للعرب الإمكانات الماديّة التي لم تتوفّر لمجتمع آخر في التّاريخ (ربّما باستثناء اسبانيا في القرن السّادس عشر) لتغيير المجتمع وبناء الدولة والاقتصاد العصريّين" (٥).

نظام سياسي اجتماعي عربي بديل...

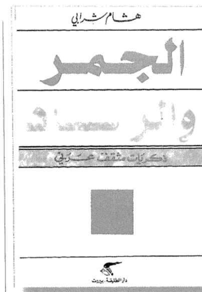
يؤكّد هشام شرابي أن مصير المجتمع

العربي يتوقّف على مقدرته على التّغلّب على نظامه الأبوي والأبوي المستحدث واستبداله بمجتمع حديث، بمعنى تحرير الذّهنيّة العربيّة من الخيال الاجتماعي والامتثال السّياسي المتمركز حول العشيرة والقبيلة والزّعيم الواحد الأوحد والانعتاق من أدران هذه السّلطات الشّادة إلى الخلف للانطلاق نحو «أمل المؤسّسة»، وبالتّخلّص ممّا يسميّه شرابي بنظام الولاء ذلك أن «ولاء الفرد الأساسي في المجتمع الأبوي المحدث يتّجه إلى العائلة أو العقيدة أو المذهب أو الطّائفة، وبالنّسبة إلى الفرد العادي في هذا المجتمع فإن فكرة المجتمع أو الوطن مجرّدة لا تتّخذ معنى إلاّ في ارتباطها بالنّماذج الأوليّة للقرابة والدّين... سلطة الأب وشيخ القبيلة والزّعيم الدّيني (وليد الأمّة أو الطّبقة) هي التي تحدّد وجهة ولاء الفرد وموضوعه" (٦).

فتواتر «حالات الولاء» في الوطن العربي. حسب تحليل شرابي. تبرهن عن إيغال الممارسة السّياسيّة وتدبّر شؤون الحياة الاجتماعية والاقتصادية في الولاء المطلق لهكذا سلطة تسلّطيّة متسلّطة وتكفينا المواجهات الدّمويّة المتطرّفة التّي دمّرت الجزائر وهتكت لبنان وسوريا... والآن، الآن بالتّحديد تتفتّت العراق بسبب الحركات الأصوليّة الإسلامويّة، هذه الحركات التي مثّلت بحدّة ولا تزال واحدة من مظاهر الاعتراض الجوهري على مكوّنات اللاعقلانيّة للمجتمع الحديث وأساسا طابعه الواحدي السّياسي. الإيديولوجي وعجزه الوطني إزاء تحدّيات الخارج وبخاصّة الكيان الصّهيوني والذي صرنا نستقبله علنا ونوفّر له الحماية أكثر من حماية ثرواتنا!!!

والأصوليّة هذه، مكرّسة الأبويّة والبطريركية، ليست إلاّ إعادة للنّزعة القوميّة الشّوفينيّة القديمة، ولكنّ تقدّم نفسها الآن في رداء «فكري» جديد وتعمل وفق تحريك سياسي أعلى، وفي مستوى من الوعي العلمي أدنى كما يصفها فالح عبد الجبّار في كتابه "العقلانيّة والخرافة في الفكر السّياسي العربي".

ثم، إذا تقدّمنا بنوع من التّفاؤل. والذي اعتبره شخصيّا تفاؤلا ساذجا. إذا تقدّمنا وأقررنا بوجود أنظمة عربيّة تدّعي التّحرّر والتّقدّم آخذة بأسباب هاتين القيمتين، فإن ذلك لا يتجاوز مجرّد



الإدّعاء والتّزييف المبني على قانون القوّة لا قوّة القانون الذي تمارسه اليوم. في كل دولة عربيّة دون استثناء. ميليشيات اقتصاديّة مدعومة بعصابات ثقافيّة (دينيّة وقانونيّة بخاصّة) تبرّر أفعالها مقابل فتات من «غنيمتها اليوميّة» التي تنهبها من شعوبها... أيّة دُول هذه وأيّ نظام... دول الخراب... أنظمة قمع... فهذه «الدّول والأنظمة» «تكثر من التّشريعات لتخفي الحقوق المكتسبة تحت ستار العادات لتصل إلى الفرد من وراء حمّى العشائر»(٧) (والعشائر تعني فيما تعنيه الجهويّة!!!) وهذا السّلوك نفسه الذي تسلكه الدّولة والأحزاب السّياسيّة الموالية لنظامها في العمليّات الانتخابية وفي البرامج الاقتصادية والاجتماعية متستّرة بشعارات التّنمية والدّيمقراطيّة والتّعدّديّة...

من هذه المركزيّة الذّكوريّة، العشائريّة، الجهويّة... يطرح هشام شرابي ضمن كتابه مشروع نظام سياسي واجتماعي عربي بديل، وقدّ لخّصه الدّكتور فؤاد السعيد في أحد فصول كتاب «نقد المجتمع الأبوي: قراءة في أعمال هشام شرابي» تحت عنوان «شرابي نسويّا بل أموميّا»، حيث بيّن لنا أن المرأة عند هشام شرابي وتحديدا الأم ليست مجرّد واحدة من القضايا الفرعيّة ضمن الأزمة العامّة للنّظام العربي المتسلّط، ولكنّها أكثر من ذلك بكثير، إنّها رؤية كليّة بديلة، تقدّم نهجا خاصا من الممارسة في الحياة الاجتماعية والسّياسيّة ونمط من التّفكير يختلف عن الذّهنيّة الذّكوريّة، وهو لهذا يختلف مع الكثير من المثقّفين الذين يصنّفون شرابي واحدا من دعاة فكر وحركة تحرير المرأة، واعتبره أقرب إلى الدّاعين إلى النّسويّة أو فكر وحركة التّمركز حول الأنثى féminisme ولكن في صياغة تؤكّد على الوجه الأموميّ الرّحمي التّراحميّ، وما المجتمع الحديث الذي يتحدّث عنه إلاّ مجتمع إنساني أو مجتمع تتساوى فيه المرأة بالرّجل.

يقول شرابي إنّنا "نحتاج اليوم إلى أن نستمع إلى وجهة نظر أخرى، إلى صوت النّصف المكبوت والمكبّل في حياتنا، إلى صوت المرأة العربيّة، الذي إذا قال سيقول ما لم يُسمع مثله من قبل."

إنّنا لا نختلف البتة هنا مع البديل الذي يطرحه هشام شرابي على أنّنا لا «نفوّض» أمرنا تفويضا مطلقا للمرأة لئلاّ نكرّر السّقوط في «المركزيّة النّسويّة»، وبغض النّظر عن طوباويّة البديل. في ظل الأنظمة الواقعة الآن. إلاّ أننا لا نتعارض بل نتّفق معه ونثق في تقدّميّته ونجاعته ولكن إذا ما انطلق فعلا من أرضيّة ابستيمولوجيّة مبنيّة على الحريّة كرهان مبدئي لا كتنظير متعال عن الواقع، وأيضا. وهذا الأهم. أن لا يكون بديلا بمنزلة ردّة فعل عكسيّة لما لحق بالمرأة العربيّة من اهانة وإقصاء فيحدث نفس الذي حدث من قبل.

(*) كاتب من تونس

الاحالات

١. أحمد عبد الحليم عطيّة: نقد المجتمع الأبوي: قراءة في أعمال هشام شرابي. الإتّحاد العربي للجمعيّات الفلسفيّة.. القاهرة ٢٠٠٣. ص ١٤

٢. شرابي هشام: الجمر والرّماد. ص ٦٢.

٣. النّجار خالد: «هشام شرابي: صور بالأبيض والأسود». «نقد المجتمع الأبوي: قراءة في أعمال هشام شرابي» ص ٧٥.

٤. المرجع السّابق. ص ٧٦.

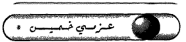
٥. شرابي هشام: «النّقد الحضاري لواقع المجتمع العربي المعاصر».

٦. شرابي هشام: «النّظام الأبوي في المجتمع العربي» ص ٧٥

٧. العروي عبد الله: «ثقافتنا في ضوء التّاريخ» ص ٣٠



مشهد سريالي



عزمي خميس *

نمسك القلم، نحدق في الأوراق البيضاء، نحكُ أدمغتنا، نجاهد كي نرفع رؤوسنا خارج مستنقع الصور والمشاهد وركام الكلام، كي نتنفس هواء أكثر نقاء، وكي ترى عيوننا أفقا أكثر صفاء ووضوحا.

نحاول بكل صعوبة أن نرتب صور المشهد السريالي المشوه. أن نتعرف على مكوناته، أن نردّه الى مقدماته، أن نربطه بظروفه وأسبابه، فيزداد تعقيدا على تعقيد، وتشويها فوق تشويه.

نشعر بالفجيعة، نشعر أن هناك من يمد لسانه في وجوهنا، ويضحك علينا ويحتقرنا، لكنه زيادة في اذلالنا لا يمانع في أن ننخرط في قول الشعر، والانهماك في الحوار الجاد عن جنس الملائكة والتنظير لمستقبلنا وكينونتنا، واستلهام رماد ماضينا، ما دمنا على هذه الدرجة من البلاهة واليقين الميت أننا نجترح المعجزات التافهة!

كم هو أفَاق هذا القلم المخادع الذي يورث الاحساس بالانجاز الكاذب!

كم هو كارثي هذا اللسان الذي يشبع الأعداء شتما فيما هم يسوقوننا أمامهم ويضربوننا كغرائب الإبل.

كم نحتاج من الوقت كي نصحو على فجيعتنا وكارثتنا وهواننا ؟

كم نحتاج من الوقت كي نتقزز من أنفسنا التي أدمنت طلب السلامة الزائفة مقابل أن نأكل فقط ونشرب ونتناسل ونصاب بالنقرس والضغط والجلطات، ثم نمضي الى هناء القبور!

من أين يأتي هذا الشعور بالابتهاج والامتلاء؟

من أين يأتي هذا الشعور بالاعتداد والكبرياء والأهمية؟

بل من أين يأتي هذا الشعور بالحياة؟

وهل ما نحن فيه هو معادل للحياة!

هل صدقنا فعلا أننا صنو الكلام الجميل العظيم الذي سفحناه طوال أعمارنا !

ألا نرى أن ما نقوله هو من نصيب الورق والآخرين، وأننا في بيوتنا وتحت جلودنا وعبر دهاليز نفوسنا أناس آخرون!

من أغرانا بكل هذا ؟

ألا نسمع في داخلنا صوتا يردعنا ويصرخ بنا: كفى!

ها نحن نرقب المشهد السريالي المشوه الذي يدور على مسرح العالم وينعقد من أجلنا نحن. والفجيعة أن العالم كله حاضر ونحن وحدنا الغائبون.

لا تقولوا إن الآخرين أوصدوا دوننا الأبواب. فالأبواب لا تنفتح من تلقاء نفسها. فالذي يسعى الى دخول مسرح الحياة لا يفتح الباب، بل يكسره كسرا!.

---

* كاتب اردني
azmikhamis46@hotmail.com

الرجل قاتلا ومقتولا في قصص جميلة عمايرة

د. محمد عبيد الله *

تتوقف الكاتبة الأردنية جميلة عمايرة في ورقة /شهادة موجزة عند رؤيتها للكتابة مفهوما ووظيفة، فترى أن "الكتابة إشهار أو إعلان جريء للذات دون خوف أو خجل...فعل تحرير ومشاركة ومعاناة من التخيل والأحلام، في محاولة لفهم الذات الواحدة المتعددة...بهمومها وأحلامها وانكساراتها وأشواقها...حين تكتب المرأة فهي تكتب لتعري ذاتها وذات الآخر / الرجل / المجتمع... وبهذا تكون فاعلة في الواقع من خلال امتلاك موقف وإعلانه بقوة والرد على تفاصيل مفروضة بأخرى ينبغي أن تكون". (الدستور الثقافي، ١٥/٩/٢٠٠٦، ص٧).

ويهمنا هنا التحول إلى المنظور الذاتي بحيث تغدو الكتابة السردية مرآة للذات ولا يتسرب من الخارج إلا ما يمر بمصفاتها، وهذا يعني مغادرة موقع التطلع من النافذة إلى العالم كما أشارت سوزان لوهافر، والدخول في أنماط جديدة من شعرية السرد وذاتيته ليس بمعنى اقتصاره على الذات وإنما رؤية العالم من خلالها. والأمر الآخر حضور الآخر/الرجل في وعي الكاتبة ومنطلقاتها، فهي تكتب عن ذاتها وعنه وهي تعري الذات وتعري



الآخر الذي لا يتحقق حضورها من غير الصراع أو الجدال أو الصدام معه: إنسانيا وحياتيا وثقافيا. إنه حاضر في الذات بكل ثقله: طالبا ومطلوبا ومطاردا ومطرودا.

الأمر الآخر الذي يلفتنا في شهادة جميلة عمايرة المشار إليها تحديدها لبعض قسمات عالمها القصصي، من ناحية اتكائه على الحلم كبديل لواقع قاس وصلد، ومن ناحية كثرة مشاهد العنف والقتل المتبادل بين الرجل والمرأة: "أستعين بقوة الحلم في بناء علاقات حميمة ودافئة بين الذات الكاتبة من جهة والآخر من جهة ثانية، وأحيانا تتم المواجهة بين الرجل والمرأة فتدخل ثيمة القتل -إحدى أبرز السمات في قصصي- رغما عني، فتقتل المرأة الرجل بدم بارد أو يقتلها هو أو يواجهان المصير الواحد نفسه...أزعم أنه قتل رمزي إذ يتم في أحيان كثيرة بواسطة الذاكرة أو الرؤيا أو الأصابع أو الرغبة الدفينة أو سورات الغضب أو عبر الحلم، ذلك أنني لم أجد نقطة دم واحدة على أصابعي أو بين ثيابي إثر انتهائي من فعل الكتابة".

ومن غير هذا الإقرار والوضوح في شهادتها، فبمقدور القارئ مطالعة أوضح صور "القتل المجازي"، أو العنف الرمزي المتبادل بين الرجل والمرأة، ولكنه هذه المرة قادم من مخيلة كاتبة/امرأة، دمجت بين ذاتها والكتابة القصصية، واتخذت من القصة سبيلا لـ "تصفية حساب" تاريخي مع الرجل، ليس ثأرا شخصيا ولكنه معبر عن مجمل الانتهاكات التي مرت بها المرأة العربية خاصة، وقد آن لها منذ أواخر القرن الماضي أن تدافع عن ذاتها بالكتابة لعل موقعها "الواقعي" يتحسن في مقابل الهيمنة الذكورية المطلقة التي لم تمنح المرأة حتى فرصة ديمقراطية للتعبير والتغيير.

ومع أن عمايرة تحاول أن تقلل من انتسابها للتيار النسوي ولما يسمى بالكتابة النسوية، فإننا ينبغي أن لا نوافقها أو نسلم بما تقول نظريا، فحتى الأدباء الذكور الذين كتبوا عن المرأة لا تدل كتابتهم

بالضرورة على روح إنسانية مطلقة ولا على غياب هذا التصنيف، بل تشير من طرف آخر إلى محاولة الكتابة الذكورية أن تكون حكيمة أكثر مما ينبغي وأن تنطق بلسان المرأة وكأنها عاجزة عن التعبير عن قضاياها ومشكلاتها، ومن طرف آخر فإن النسوية منظور ورؤية تحاول أن تعدل ميزان العدالة، ولا بأس بمشاركة بعض الرجال على أن يتخلصوا ويبرأوا من روح الوصاية التي تخترق الذات الذكورية منذ زمن طويل. مع أن التيار النسوي المتطرف لا يميل إلى ذلك الحدب الذكوري ولا إلى محاولة الكتاب الذكور أن يعبروا عن المرأة، فيكفيهم ما نالوه من فرص على مدار تاريخ طويل من الكلام نيابة عن هذا الكائن، أما اليوم فالمرأة الكاتبة قادرة أن تنافس وأن تدافع عن ذاتها وعن الذات النسوية كذات مقهورة تاريخيا، ولكنها طامحة إلى تحرير نفسها وتحرير الرجل أيضا، تحريره من أوهامه وأوهام التفوق التي ربته عليها الثقافة المكرسة.

في قصة مركزية ضمن كتابات جميلة عمايرة عنوانها "دم بارد" يهيمن منطق الحلم الذي يلامس الكابوس ويستغرق في معانقته والانطلاق مع إمكاناته التي تهيء الفرصة لا إلى الفعل الحقيقي وإنما إلى الفعل الرمزي المرغوب فيه. في القصة تصحو المرأة الحالمة على آثار كابوس مرعب: "رأيت فيما يرى النائم، أن رجلا يطاردني بقدمين من نار، ويدين طويلتين حادتين يحمل بهما شيئا ما لم أستطع أن أتبينه جيدا. كنت أجري لاهثة بساقي طفلة عاجزة، إلى أن استطاع أن يحشرني أخيرا في زاوية ضيقة مهجورة، ويتمكن مني. أخذ يضغط بيديه القويتين ضغطات متتالية على عنقي، إلى أن لفظت أنفاسي. وهكذا رأيتني أموت بهذه الطريقة البشعة لسبب لست أدريه، وبدم بارد". (صرخة البياض، ص٢١). الحلم أو الكابوس هنا يصوغ صورة المرأة/الطفلة، تركض فزعة وهناك رجل متوحش يلاحقها ويحاول خنقها، هي بريئة (بدلالة الطفولة) وهو متوحش (بدلالة القسوة ومطاردة الطفلة)، وكأن هذا الحلم في جوهره ليس أكثر من تمثيل سردي أو إعادة تسريد لفكرة "الوأد" عند العرب ودلالاتها الثقافية أو الاجتماعية، فالموءودة طفلة لم يتسن لها أن تغدو امرأة ناضجة، وهي وفق ذلك تعاقب على فكرة الأنوثة رغم أن الطفولة تعني براءتها ونقاءها من كل عيب، ولكنه قتل على الهوية كما يقال: الحياة للذكورة والموت للأنوثة. ومع أن الوأد من ناحية تاريخية محتاج للمراجعة لكن ذلك لا ينفي دلالاته الثقافية ولا تضمين الكاتبة لجوهر فكرته في صورة كابوسية متكررة.

في قصته «فوضى الأشياء» تتكرر الحالة الكابوسية واحتمالات القتل والجريمة في سياق كابوسي يصعد الريبة المتبادلة بين المرأة والرجل

وفي القصة ذاتها يتضاعف الكابوس عندما يصاغ كما لو كان حدثا واقعيا لاحقا للكابوس الأول (حادثة الخنق)، فموقعة الكابوس هنا تعني سرديا أن القصة ترى الواقع أشد كابوسية من الكابوس نفسه، وأن الكابوس ما هو إلا محاولة لتمثيل العنف الموجود في الواقع أصلا. في الموقف الثاني هذا يبدو الرجل مطاردا للمرأة أو الفتاة الشابة، كأنه لم يزل يلاحقها منذ الطفولة، امتدادا للحلم الافتتاحي، هي تسير وهو يتعقبها، يختفي ولا يلبث أن يظهر عندما يفرغ الشارع، مما يزيد من صور الوحشة والخوف، ويقترب السرد من صور مسرودات الجريمة والعنف والفزع، وتبدو الصورة المرسومة للرجل من مظهره الخارجي وسلوكه عن بعد صورة مريبة مخيفة، وتبلغ القصة حدا عاليا من الإجادة من خلال المقدرة على إيصال الدلالة عبر المؤشرات الخارجية ودون أن يأخذ الرجل دورا في الكلام أو الحضور المباشر.

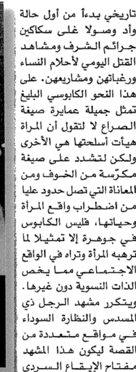
وفي مساحة التصاعد في القصة لا تكتفي القصة بمشاعر الضحية/المرأة وإنما تلتفت للقامع نفسه، فرغم صورته المريبة المخيفة، فلديه هو الآخر مخاوفه، كأنما هو خوف متبادل وريبة من الطرفين، تقول الراوية: "أسرعت بخطواتي. أصبحت وراءه تماما . ولكن (خطر لي خاطر: من يقود الآخر؟ أنا أم هو؟ وإذا كان هو فإلى أين يقودني؟). الآن أستطيع أن أعد أنفاسه المتلاحقة والسريعة، وأحس كذلك بمخاوفه واضطرابه". إنه مخيف وخائف، مسيطر (بالكسر) ومسيطر عليه (بالفتح)، وتتجه القصة إلى تصعيد غرائبيتها بما يتناسب مع جوها الكابوسي المتألق لتتحول الفتاة إلى موقع الهجوم والمباغتة بدلا من انتظار الضربة وتوقع مجيئها. المشهد الكابوسي الختامي يمثل مواجهة حلمية/غرائبية بين الطرفين، مواجهة المرأة للرجل المخيف المتعقب، "ما إن رأيته يخرج يديه من جيبي معطفه الأسود الطويل، ويستدير ليواجهني حتى صوبت إلى وجهه، عند الأذن اليسرى، فوق صدغه وبهدوء، ثلاث طلقات نارية قاتلة أفرغتها من كفي الذي فردت إحدى أصابعه (السبابة حتما) وأكملت الفعل!! تجندل إثر ذلك، باركا في بحيرة دمه على الأرض. وتبعته أنا، من فوري، لأغطس خفيفة كورقة فوق ظله المتكوّم على الجدار. بدأت أهدأ. ودمي، مثلي أخذ يبرد".

لا شك أن القارئ سيلاحظ معي استمرار الصورة الطفولية والحس البريء رغم مظهر القتل أو الإعراب عن الرغبة فيه، فالمرأة تسدد إلى الرجل بكفها على نحو ما يفعل الأطفال في ألعابهم بتقليد صورة المسدس، والأمر كله صورة كابوسية رغم استطالتها تعبر جوهريا عن الصراع الحاد والعنف والخوف المتبادل بين المرأة والرجل، وننتبه أن كلا الشخصيتين بلا اسم ولا ملامح واضحة، وكأنهما تجريد لشخصيتي آدم وحواء أو الرجل والمرأة منقطعين عن أية ملابسات واقعية تؤثث المشهد أو تعيده إلى ملامح واقعية معينة.

وفي قصة (فوضى الأشياء) تتكرر الحالة الكابوسية واحتمالات القتل والجريمة في سياق كابوسي يصعّد الريبة المتبادلة والخوف الذي يفصل بين المرأة والرجل. في هذه القصة يظهر الرجل في مركز الكوابيس وأجواء المعاناة والقهر التي تعاني منها بطلة القصة، تحاول أن ترتاح ولكن الكابوس يترصد ليلها: " أرى رجلا ضخما يخفي عينيه خلف نظارة سوداء، ويتعقبني أثناء ذهابي للعمل، وأرى مسدسا يحمله بهدف اغتيالي! يسكنني الرعب كلما اقترب موعد خروجي، فأمشي في الطريق كالمنوّمة. أقطع الشارع جريا، خوفا من أن يكون الرجل (صاحب المسدس والنظارة السوداء) مختبئا في الزاوية الأخرى، يترصدني ويتحين الفرصة لقتلي" (صرخة البياض، ص٢٥). فأي فزع وخوف يمكن تخيله أبعد من هذه الصورة الكابوسية الدالة؟؟ ألا تمثل هذه الصورة تعبيرا عن خوف



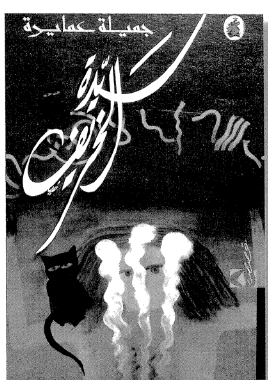




تاريخي بدءاً من أول حالة وأد وصولا غلى سكاكين جرائم الشرف ومشاهد القتل اليومي لأحلام النساء ورغباتهن ومشاريعهن. على هذا النحو الكابوسي البليغ تمثل جميلة عمايرة صيغة الصراع لا لتقول أن المرأة هيأت أسلحتها هي الأخرى ولكن لتشدد على صيغة مكرّسة من الخوف ومن المعاناة التي تصل حدود عليا من اضطراب واقع المرأة وحياتها، فليس الكابوس في جوهرة إلا تمثيلا لما ترهبه المرأة وتراه في الواقع الاجتماعي مما يخص الذات النسوية دون غيرها. ويتكرر مشهد الرجل ذي المسدس والنظارة السوداء في مواقع متعددة من القصة ليكون هذا المشهد مفتاح الإيقاع السردي وبوابتنا لالتقاط دلالة القصة وجوهر نسيجها، وصولا إلى المشهد الأخير:" أرى الرجل ذا النظارة السوداء، بيديه القويتين، يقترب مني ويقترب، في وضح النهار الصافي. يصلني وقد رفع يده المسكة بمسدسه الحي، ويصوبه نحو وجهي أولا. ثم يدنو أكثر، ويفرغ طلقاته الخرساء من إطار النافذة. يفرغها بتصميم وهدوء في جوفي". ومع أن هذه القصة وما يماثلها من قصص تغيّب الخلفية الاجتماعية أو السياق الذي يصوغ هكذا رؤية، فتتوقف عند قمة الصراع ولا تدلنا على ملابساته أو بعض تفاصيله، مع كل هذا الإطفاء للخلفيات الاجتماعية فإن هذه الرؤية الكابوسية القائمة على تكثيف المواجهة في صورة قتل متبادل ولو رمزيا شديدة الدلالة على طبقات من القمع والتهميش والاستغلال وقلة التقدير مما عانت منه المرأة العربية طويلا، وتتفجر صور هذه المعاناة في مواقف سردية تدل على الخوف والفزع بتمثيل الرجل قاتلا أو مشروع قاتل يخفي أسلحته وتهديداته، وتارة أخرى يبدو الأمر في صورة تعبير عن الانتقام والثأر عندما تأخذ المرأة مبادرة القتل أو محاولته، فهي إذ ذاك تحاول مباداة قاتلها ومواجهته بعد أن كفت عن الصمت والحياد البارد.

وتعود جميلة عمايرة في مجموعتها الثانية (سيدة الخريف) للثيمة نفسها مع نوع من التعديل أو التطوير في المعالجة، كما هي الحال في قصة "الرهينة" التي يتولى السرد فيها صوت المرأة بضمير المتكلم، تبدأ برسم سيناريو محتمل الحدوث لو أنها نفذت ما قررته أو فكرت فيه، وكيف ستتهم بالقتل العمد وتحتجز مع الأنذال واللصوص، وتفكر المرأة في احتمالات وقع النبأ على بعض أقاربها وأفراد أسرتها. وفي المشهد الثاني من القصة تسرد حكايتها مع الرجل ذي المدية، وكيف تحول من مشروع قاتل ومعتد إلى كائن ضعيف خائف، إنه تبادل الأدوار بين المجرم والضحية، فليس هناك موقع ثابت بل يمكن تبادل الأدوار وفق من يمتلك القوة أو المدية، وتحاول القصة أن تتأمل القوة المضمرة في المرأة وإمكانية أن تكون قوية بحيث تسيطر على الرجل وتسحب منه دور السيطرة. وفي مشهد تال يتحاور الطرفان ولكن من موقع قوة المرأة لا ضعفها، وحين ذاك يبدو خطاب الرجل مختلفا لأنه غدا في موقع مختلف، فلم تعد المدية في يده (والمدية هي رمز لأدوات القوة والسيطرة)، أما المرأة فتكتشف في الختام أن مصيرهما سيكون واحدا ولن يكون بمقدور طرف أن يحقق انتصارا على الآخر، فكلاهما آسر وأسير في آن:

" يستفزني بتحديه المستمر والواثق.



- لست جبانة، لن أقدم على قتلك الآن.

- ما الفرق؟؟ فقاطعته بدوري:

- لكنك كنت تريد قتلي منذ البداية.

- لم أفعل.

- لماذا؟؟

- لم أستطع وأنت بهذا الضعف.

لا بد أنه يضمر ما كنت أود أن أقوله له: فكيف أشعر بالانتصار عليك وأتأكد منه. ثم أدركت أن مصيرنا سيكون واحدا. سنكون خاسرين معا، أو رابحين معا أيضا.

كلانا أطلق سراحه الآن.

أدركت هذا متأخرة". (سيدة الخريف، ص٣٠-٣٠).

هذا الحوار الذي يوصل المواجهة إلى نقطة حاسمة ونتيجة مختلفة ينتهي إلى المصير المشترك، وإلى فكرة أن التحرر رهن بالاثنين معا، فلا تنتصر المرأة بانتصارها على الرجل بل بتحرر الاثنين معا، وهي رؤية متقدمة في تأمل صور الخوف المتبادل بين الرجل والمرأة وصور الصراع بين الجنسين.

وليست صورة الرجل الذي يأخذ بعض ملامح شهريار من ناحية غلبة شهوة القتل عليه هي الصورة الوحيدة في قصص جميلة عمايرة ولكنها صورة أثيرة مكررة تستحق لعمق دلالاتها هذه الوقفة عندها، ولا شك أن القاصة أخذت بالمبدأ الذي رسخته شهرزاد منذ زمن بعيد: مواجهة الموت بالكتابة فشهرزاد كانت تقص حتى تؤجل الموت وتفر منه وفي نهاية لياليها الطويلة لم تحقق هدفها فحسب، بل اكتشفت أن قصصها قد أعادت شهريار/الرجل القاتل إلى رشده وحسّه الإنساني، لقد طهرته القصة وانتزعت الشرور من داخله. ولعل قصص جميلة عمايرة مما يأخذ من بعيد بهذا المبدأ السردي الأثير، بحيث تكون القصة سبيلا لتحسين شروط الحياة مع الرجل في العالم من خلال تحرير الذات وتحرير الرجل معا كما بدا لنا من قصتها "الرهينة" بدلالاتها العميقة الممتدة.

---

* كاتب وأكاديمي اردني

مساحة للتأمل

شؤون صغيرة!

نادر رنتيسي *

مثل حذف اسم ناشز من تركيبة الاسم الرباعي، يُسقط المبدعون بعد سنوات جادّة في الكتابة، كتابا أو أكثر من كتبهم حين يصير لها امتدادا برسم القائمة!

الكثيرون من الكتّاب يقرّون بهذه الرغبة: اسقاط كتاب في كوّة أسفل القدمين، ومن ثم اغلاقها بمتراس غليظ قبل المضي بتبرير مستحب بأنه مثل الزواج المبكر الذي يندم عليه الزوج أو الزوجة بعد حين. وفي هذا "التبرير" بعض المنطق؛ فالرغبة في كتاب يُشهر للصديقة الأولى لإغوائها في الطريق إلى الحب، أو حقن الذات بالكثير من الصور المتجهمة، المتخيلة لمبدعين كبار لا يبتسمون، لتطول القامة ٢ سم في لقاء اجتماعي..، وأمور أخرى، صغيرة، هي مقدمات إصدار كتاب عند بلوغ العشرين أو أبعد بقليل..

.. ولكن ثمة ضرورة هنا للتنويه على أن كلمة "صغيرة" التي وضعت بين فاصلتين في الفقرة السابقة لا تعني أبدا تصنيف الحوافز وراء الكتابة إلى قوائم كبيرة وأخرى صغيرة..؛ بالتأكيد على أن القضايا الكبرى كثيرا ما تنتج أدبا صغيرا..!

إلا أن أسرع ملاحظة يمكن التوصل إليها في هذا السياق أن الكتابة، المؤطرة بغلافين، في هذا المقام لا تكون حلما، بل طريقا إلى "شؤون" صغيرة أو كبيرة. ولا يصبح بعدها الحديث لماذا أسقط هذا الكتاب من القائمة، إنما لماذا اختفى الكاتب بعد قائمة مبتسرة من الكتب، قد لا تكون كافية للوصول إلى حلم "صغير".

الحلم!

ما معنى أن يعيش إنسان نحو أربعين عاما بفعل الحلم بكتابه الأول. هذا ما فعله باولو كويلو الذي بقي إلى سن الأربعين يقدم نفسه بوصفه كاتبا حتى تأكّد أن الشجعان وحدهم من يحققون أحلامهم..؛ فكتب كتابه الأول، ثم ثابر لإصدار رواية في كل عامين حتى أصبح ذلك الاسم الباهر في العالم.

.. وربما يمكننا القول أنه متى كانت الكتابة، بذاتها، هي الحلم، مهما كان صغيرا، فإنه يبقى قيد الحياة يتغذى بالتجربة الحياتية والنفسية. وكلنا يعرف أن الروائي الراحل عبد الرحمن منيف قد تلكّأ زمنا طويلا في طرح نفسه كاتبا حين كان يخوض تجاربه الانسانية والسياسية في كذا عاصمة عربية، حتى جاهر بمنجزه الأول "الأشجار واغتيال مرزوق"الرواية التي ما زالت، وبعض رواياته الأولى، إلى الآن نابضة لا بحضورها الأكاديمي فحسب، بل بوصفها "تراثا أدبيا" يخضع للتناص والتلاص معا.. والمفارقة أن منيفا بكل موروثه السياسي، والكثير من رواياته التي جرت في أقبية السجون المكتظة، إلا أنه لم يُقدم على "إعدام" أي من رواياته المتفاوتة، بالطبع، في سويّتها الفنية.

لكننا في الشعر، تحديدا، نباغت في العمل الصحافي ببعض الشعراء الذين يعملون على ردم أي أثر يشير إلى التجربة أو التجارب الأولى. وهذا يتم أحيانا في العلن: من على منصّة لقراءة شهادة إبداعيّة بمحفل يأتي بعض حضوره بأثر تلك التجربة التي ما زال كاتبها يزدرد أنفاسه محاولا كتمها حينما يفرغ جوفه مما دلقه على المنصّة...

ربّما يكون التصوير هنا، مفرطا في القسوة، لكنه يبدو ضروريا في وصف تلك الحالات المرضية التي تفتقر إلى الشجاعة التي يتحقق من خلالها الحلم!

الشاعر الأردني زياد العناني بدأ بديوان سيىء، وهو إن ارتدّ عنه بعد أن صاغ تجربة مغايرة حددت بوضوح ملامحه الشعرية الجادّة الحضور في المشهد الشعري العربي..، فإنه قدّم وصفه المؤلم في التجربة الأولى حينما وصفها بأنها تجريب سيىء وولادة لحقت بها الإعاقة.

ولعلّ ذلك الوصف يغري بالبناء اللغوي المجازي، لكنه يذهب به إلى أبعاد إنسانية لكائنات صغيرة أنتجها إنسان مبدع، ومختلف.. إلا أن الضرر الأكبر يقع في الجانب الأكاديمي والبحثي؛ فبعد حالات الإعدام العلنية أو الخفية التي يقوم بها مبدعون كبار، حين يسقطون بعض نتاجهم من مجلد الأعمال الكاملة، يجد الشاب الباحث نفسه الآن أو بعد عشرات السنين أمام تجربة منقحة، خالية من المثالب، لا يأتيها الخطأ من يمينها او شمالها، لكأنما مبدعها بذلك يسعى لإيهام منْ سيتبعونه زمنا أن تجربته ولدت ناجزة، وهو تفوق لا يحظى به حتى الأنبياء الذين نعلم أنهم يتدرّجون صعودا برسالاتهم.

وإذا كان الاسقاط أو الاعدام يعادل إخفاء وثائق ثبوتية تدل إلى نسب شائن..، فإن ثمة ما هو أخطر وأقدح ضررا في صورة المبدع ذاته، وفي ذائقة قرّائه، وفي مهنية الدارسين..، وهو أن يعمد المبدع إلى تغيير ملامح تجربته الأولى، وإعادة كتابتها في طبعات لاحقة بما يشبه إجراء جراحة تجميلية لإخفاء "عيوب" فنية وسياسية.. وعقائدية أيضا!

... ويمرُّ أو يمرُّون بين مختلف القرّاء، بمختلف الحدود بـ "كتب مزورة"؛ فلا غرابة إذن، إذا لم يعرفهم القارئ العتيّ!

* كاتب وصحافي اردني

شعر

سيدة التفاح

عزت الطيري *

أسأل عنك موظفة البنك؛
الموشومة بالجد وبالاحلام المهنية؛
هل جاءت سلوى؟؛
كي تأخذ راتبها؛
وتعطر دفتر أرقامك؛
ببخور أصابعها؟
أسأل عنك
صحابي
وعذابي
والشارع؛ والشارات الضوئية؛
ورجال الشرطة في الميدان؛
وبائعة الصحف؛
وأسأل عنك الجار الأسفار؛
محطات قطار صبابتنا؛
ومحطات الباص؛ وأجهزة التكييف؛
الاطفال الغادين من
المدرسة يغنون بلادي
البنت الحاملة لواعجها
في عينيها
السيدة الحبلى
حين تئن من الحلم بطفل
يحمل حلم أبيه
الولد العاشق
حين ابتسمت محبوبته
وأغارت بسواحلها
فاندلق الشعر على شفتيه......؛
وأسأل عنك قصاصات
الشعر المنثور وأشجار الحور
الورد المكتظ بعطر الاحلام
مواعيد العشاق؛ فراشات الغيم
أنادي:
ياغيم الوادي
هل مرت سلوى
ناصعة مثلك
دافقة بالماء ليروي
ظمأ فدادين فؤادي؟
هل قالت شيئا من عتاب؟
هل ركضت مثل غزال
كي تلحق موعدها بي؟
هل بللت الوردات السكرى فوق الخدين
هل باءت بحنين
هل رجعت بحنين
حين أضاع الخفين؛ برمل الصحراء
وهل أبصرها الناس
فدقوا فوق طبول بداوتهمْ؟
هل داعبها طفل؟ هل تمتم رجل بصلاة
واسترحمْ؟
هل سبّح شيخ بجمال الخالق؛
هل همهم؟
هل ضحكت لصديقتها؛
فانفتحت أبواب جهنم؟
هل سنبَلَ قمح
الحقل سنابله وتكلم؟؛
وازدهر الصفصاف وركعت بعض
فراشات
واستسلم زهر الاسوار؛ وعرش فوق جدار
حديقته الفيحاء؛ وسلمْ؟
وتدثر راع بالشال
وداعب مزمارا ليبوح؛
يريح فؤادا؛ من وعثاء السفر؛
وهل سكنت ريح
واستنشق أنف الشارع
فوح نسيم بنفسجة علقت؛ بصفاء
الفستان
الراقص دبكته وهدير الحجّالة؛
والرقص البلدي على الواحدة ونصفٍ؛
فاغني محموما من أول ياليل الصب متى
حتى اخر تنهيد في الموال ......؛
وهل......هل
كيف سأصبر هذي الساعات القادمة
بدونك
هذا منديلك؛ هذا وقع غنائك في سمع
وريدي؛
هذا خطك فوق الورقة؛ يحمل أرقام الهاتف؛
هذا بيت للشعر؛ نطقت به؛ منذ ثلاثين
حنينا
هذا موكب فرح صيفي في شارع غبطتنا
حين نسير ونشبك أطراف مواجعنا
هذا وجدي؛ يرتجف من البرد؛
وهذا شجر للريح يزركش فرحته
فوق زجاج نوافذنا
هذا الدرب
الوحشي الضيق يفضي للنيل المسكنِ
وها أنت تمرين؛
على أطياف فؤادي :
أغنية
وحكايات
ومواثيقَ وهدهدة كمانٍ
موسيقى تتملى
وعناقيدا من لهب تتدلى
وعيونا مترعة بالسحر
وتسبح في بحر الالوانِ
وبحرين من الرقة
وشراعين يسيران؛
على عكس الريح؛
وخدين من التفاح الناضج؛
في أفران الشمس؛
وعنقا يمتلىء بشهد
صدرا لا يأبه بحديث القوم
ولا بالحسرة حين تطل [illegible]
من بين عيون النسوة
صدرا يتشكل حسب مزاجه
مرات أجاصا
مرات رمانا
خصرا – أضمر من هندي يتمسك
يتمسك بالجوع –؛
ويعلو ما يعلو؛ من جنات غلبا
وفواكه ترتعش وأبّا؛
وفصول نداوات تتالق عنبا
وتداهن تعبا
وتموج باهّات المشمش
أذ تتفجر ذهبا
ها أنت تغيبين
فترتعد الدنيا
أبواب توصد؛ وبقاع قاحلة؛

تمتد وتمتد؛ حروب؛
وخيول تتقافز؛ وسنابك ويل؛
رايات تتكسر؛
فرسان تكبو وتفر
ولا يبقى في الكر سواك؛
الاما
انتظر خطاك الاما
ساقول سلاما
للمقهى والنادل؛
أكواب الشاي؛ الحُلباء
أقول سلاما
للسيدة الخجلى
حين يداعب أحمرها
وجع الشارع؛ وأقول سلاما ....
للجارة
حين تعلق فوق حبال الاسرار
بكاء الدانتيل؛ و قمصان البهجة؛
شدادات الصدر المتوهج بالورد
أقول سلاما
للبنت المنتظرة منذ ثلاث صبابات
خطوات الولد الاشقر حين يمر
فترسم فرحتها؛
فوق هواء الشرفة؛
فتكح فيبصرها؛

باسقة كالفل؛
وواثقة من طلقة نظرتها
حين تصيب؛
وواثقة من لوز مباهجها
اذْ يتلوّزْ
وأقول سلاما
للطفلة حين تذاكر أحرفها
وتردد " بابا"
باءان وألفان
الى آخر أبجد هوزْ
وأقول سلاما
للآنية الخزف؛
وخزف زخارفها اليدوية؛
بحمّامات تتحمم؛ طاووسا يتوهم
ان الالوان له وبه
ان هام وان نام وان قاما
واقول سلاما
لهواء سوف يعانق غرتك السكرى
بعد قليل؛
للمطر المتوقف حين تسيرين
تحيات وصبابه
واقول سلاما؛
لدموع ربابه
ما فتئت تعزف ماعن لها
في شفق
وغروب
وغرابه !!
واقول سلاما

للباب الحالم
حين تمازحه البوابة!!
واقول سلاما للانداء؛ الاشياء؛
لدف حين يدف
لكفي حين تكف عن الشعر؛
وشعري حين يمل؛
من الوصف ووصفي حين يدل عن القصف
وقمحي حين يطل من العصف؛
أقول سلاما؛
للفاعل والمفعول وطوب المبني للمجهول
وأحجار النحو وفصل الصرف؛ وصيف
يتنامى
وزهور وخزامى
ومواكب ياما!!
ها وجهك يتفصد حزنا
فتزين بالكتان الى ان تعثر؛
في الليل على قمصان حرير وهاج !!
واشرب من جرة مرك حتى يشربك
التفاح!!
ها أنت حزين كحزين ووحيد كوحيد
ومباح كمباح!!
وغريب كالمئذنة الثكلى في الوطن الغائب
انت المطلوب الطالب
أنت المغلوب الغالب
أنت المكتوب؛ بكراس الوقت وأنت الكاتب
!!
ماذا يعني التشبيه؛ سوى التشبيه
سافر في التيه
وادخل في كتب البدء؛
أبدا من صفحة حزنك حتى صفحة حزنك
ياهذا الحقل البور
ياهذا النخل المبتور؛
وخذ ما يكفيك من الوجد و ما يسع القلب
استنشق ريح صباك؛
وغادر سنوات بهائك؛
فوق هوادج بيضاء
ونوق ونعامات تغرس فرحتها في الرمل
اذا عمم الايقاع !!
يا هذا الولد المتاع
الشارع نام
الشارع ودع ضجته
واستسلم للاحلام
الشارع ضاع !!

---

* شاعر من مصر

شعر

سأنكر أسماء من يعشقون بهذي المدينة غيري

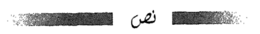
نضال القاسم *

يا أيها الجالسون بين الشجيرات
سوف أغافلكم
أيها الراقدون
على صفحة البحر
كالبرق أو كانفجار الرعود
أفاجئكم
أعلّقُ وردتي عند باب المدينة
عند المغيب
وأعلن ان الطريق الى البحر
صعبُ الوصول
وحين أجوس شوارع هذي المدينة
أعلن الأسى والإنكسار
وردة العمر تذبل
والشعر يذبل
والدندنات
والمدن المنمّقةُ
الكسولةُ والخجولة والعتيقة
لي نشوة الحب
بعض النساء المليحات
أحلام الطفولة
ولي ما تبقّى من الزهو
واللهو والسنبلات
وكم أشتهي أن أعيش الحياة
غير أني كبوت بعيداً في مدى طرقي
وكم أشتهي أن أعيش الحقيقة
غير أني كبوت، والجهات المشرعات
فرَّ منها الحلم
غيمٌ مُداجٍ، ولا أرضٌ تلوح
موجٌ
قلوعٌ
وجهاتٌ مشرعة
ورؤى السنين الهاربات المسرعة
ضاقت بي الأرضُ التي رحبت
لا شيء إلا الزوبعة

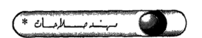
ليس ذنبي بأني تغربّتُ
حتى نسيتُ بأني غريبٌ
ضللتُ السبيل
انتهيتُ الى لجة عاثرة
ولكنك رغم العذابات والنفي
رغم الشقاء الذي مرَّ بي
فإني منحتك كل اغترابي
نثرتُ على الدرب قلبي طريقاً إليك
وأعلنت عمق اصطخابي
ولطالما ضاقت بي الأرض التي رحبت
ولطالما دقَّ الأسى بابي
لكنّني بالرغم مما بي
ستكبرين كل يوم في دمي
كالريح والإعصار
كما تهبُّ في الهشيم النار
أنا موهنُ الخطوات
لا ضوء في شرفتي
ومقفرٌ
يابسٌ
وموحشٌ عتم المدى

وإنّني أخاف أن لا يطلع النهار
لا وقت للفصل الأخير
حكايتي اكتملت
ونار الفقد تلسعني ويؤلمني الحصار
ليس لي جهةٌ
وردٌ يحفُ قارعة الطريق يواسي
نكبتي
وأمشي نحو عينيك
تخدعني التعاريج الجديدة والدهاليز
القديمة والطريق
لا ذنب لي
فليس الحب ذنبا
ذبلت ورودي في التفاصيل الجديدة
ها قد جئت لم أجد أحدا
مرّت بي الذكرى الفتّيةُ
والتقت عيناي مع عينيك
إني مللت زحام ذاكرتي
وأظافر الأحزان تنهشني
وأنياب الظنون
أطاردُ طيفك بين الشوارع والأزمنة
وأنكرُ أسماء من يعشقون
بهذي المدينة غيري
ومن يرقبون الهلال الذي لا يجيء
وإني المضرَّجُ بالحب
أتي إليك على كل نقع يثار
وأتيك
أمنح عينيك حبّي وحزني
وأسقط
كومةً من غبار
إن الحقيقة مرةٌ
لا بد لي
من أن أعشق الدنيا
لأحيا //
: لا أرى شبحاً
: ولا غيماً ضبابياً
: أو صورةً في القلب موجعة
ومفزعةً كأحزان الثكالى
كم أشتهي وطناً بلا أبواب
وأرصفةً
وفلاحين قد غابت ملامحهم
كانوا هنا بالأمس
تغسَّلت بندى الجبال جباههم
جاءوا لنقرأ سورة العودة.

* كاتب أردني



المُقيمانِ في أُمنياتِ الحضور



هوَ المقيمُ في حضورها، وهيَ الغائبةُ عن المكان.

وهوَ الذي يسكن أملَ أن يضمّ يديها لوجهه، كي لا ترى دمعاً في عينيه مقيماً في لحظة الشعور باقترابِ موعدِ الرحيل.

وهيَ العاجزةُ عن إبقاءِ المكان مهجوراً.

هوَ... وهيَ يسكنان المَجهول في عدم الحضور، ويقيمانِ في وحشة الغياب.

هيَ تشبهه حدّ صورتها المعلقة علىَ جدار غرفته، وتعلقه قلادة على صدرها، وتسكنه كمملكة الجنِ في الأساطير العربية.

وهيَ التي تحملهُ في أحشائها كما حملت الإلهة عشتار طفلها وحبيبها.

وهيَ التي تسكنُ روحهُ كما سكنت أيضاً عشتارُ روحَ الغابات والأشجار منذ العصور السومرية والبابلية.

هيَ صوته في الحديث والصمت... وهوَ الخطوط في الخرائط التي تلاحقها في كتب الجغرافيا. وفارس الطاولة المستديرة في داخلها، وهوَ سرُ الكأس الذهبية في لوحة العشاء الأخير معها.

وحينَ يختلفان، يؤرقهما السهرُ الطَويل، في انتظار أنْ ينتهيَ الذي ما كان يجب أن يكون.

فمنذ بدأ الغياب والغدُ لا يأتي، وهيَ لم تنتظر الغد، فمن لا ينام، لا يأتيه الغد، وكأنه يسرقُ يوماً زائداً من الحياة، ينتزعُ الوقتَ من الوقتِ، ليحيا أكثر، حباً في الحياة، أو ربما تمسكاً أكثر بالأمل.

لكن...

ما فائدة يوم زائد في الحياة وهيَ تشعر للحظات أنّ وجودها من دونه في الحياة زائد، فليست الحياةُ في كلِّ أساليبها ومستوياتها، سوى سُقوط في بئر، ومن ثم محاولة الخروج منه، وكلُ ما يفعلهُ البشَر ليس إلا علاجاً لخطأ وجودهم، أو محاولة إثبات أن وجودهم لم يكنْ خطأ، لذلك يحاولونَ تجَميلَ وجودهم بالنجاح.

أي نجاح؟؟... لا يدري، ولا هيَ تدري، لكن هيَ محاولات، يحاولونَ التشبثَ بالأشياء التي تُشعرهم بالأمان، كالحُب مثلاً، حتى يعطوُا لحياتهم شيئاً يستحقّ أن يكونوا موجودينَ لأجله.

فالحُب أعظم اختراعٍ إنساني، هوَ أعظم من الإنسانِ ذاته، لأنّ الإنسانَ في الغالبِ هوَ من يفسد الحُب، ولم يحدث مرةً أن أفسدَ الحُب إنساناً، هوَ دائماً – وفي التاريخ كلّه – أطيب وأذكى منه مع أنه خالقه ومبدعه.

هذا الشعور باختصار هوَ أساس الوجود.

الحُب: هو الإحساس الذي يعجزُ الإنسان عن وصفه، والجواب الذي لا يجده لتفسير حالة يعيشها دون أن يكون هناك سؤال.

أن تصبح روحه التي يتنفسها دون أن يَجدَ مبرراً للتنفس، شيئاً آخرَ أكثرَ منَ الحياة.

الحُب: أن لا تسمح لهُ بأن يغادرَها، أو ينسحب، أو يرحل، لأنها لن تسمح له بأن يسرقَ نفسهُ منها، لأن مجرد فكرة تردُ في بالها بأن أحداً يمكنه أن يأخذهُ منها هيَ فكرةٌ مستحيلة، فكيف من الممكن أن تسمحَ له ذاته بأن يأخذ نفسه منها، كيف يستطيع أن ينتزعَ نفسه من داخلها، أن يمحو صورته المجنونة من ذاكرتها.

الحُب: هوَ أن يعجز أن يكونَ الحُبُ حالةً من التعب، حالةً تفوقُ التعب،

الحُب فعالية عالية تسبقُ كل صلاة، كل نشاط في الحياة أو لأجلها، لذلك يُحبها.

هوَ المسافات التي تشبه المدى الممتد بلا حدود، والرغبة في الركوع بخشوع، وبحثٍ في الذكريات. هوَ الأمنيات، وكساء من عراء الإحباط اليومي، وروتين الوظيفة، ولذة الحضور.

يحبها... وهوَ موجود لأجل ذلك.

وهيَ تردد دائماً:

أحبك، وهذا يكفي لوجودي.

---

* كاتب وصحافي من الأردن

الشعر بديلاً عن السيرة الذاتية
" في ديوان أناشيد مبللة بالحزن
لـ عيسى الشيخ حسن "

"قراءة نفسية"


د. خالد محمد عبد الغني *

"كل كاتب أتى ليقول شيئاً واحداً بعينه..،
وهو غالباً ما يقوله في أول إنتاج له،
ثم يبلوره،
ويفسره،
ويؤكده،
ويعيد أكتشافه في جميع
ما يتلو من انتاج"(١)

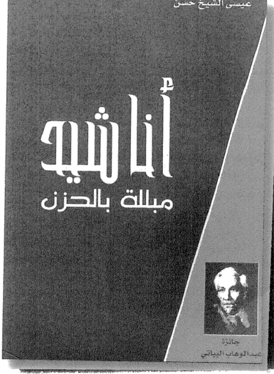
• أما قبل:

إن تاريخ الإنسان والنفس يموج بالذاتية... يبتعد.. يقترب من الموضوعية، لكنه أبداً يستحيل أن يتخطى شطآنها – ذاك إن بلغها – إلى الإبحار في خضمها.. الأمر الذي يذكرنا بعبارة ريلكه "الشجرة التي تسيطر على الذات تمنح نفسها الشكل الذي يزيل مخاطر الريح". فلو أضفنا إلى ذلك أن ما يصدر عن الشعور ليس غير علم بنتائج الجهل.. فربما كان هذا وعياً بذاتية تحاول أن تتخطى المألوف."(٢)

لذا...ذاتي أنا فيما سأقوم به من شروع في القراءة إلى أقصى درجات الذاتية.. لأنني حينئذ سأكون في أقصى درجات الموضوعية تلك التي ينظر إليها كثير من الباحثين نظرة افتتان وتقديس، وينظرون إلى الذاتية نظرة منكرة ونافرة. فيقيننا أن الذاتية في أكمل صورها.. وأصدق هيئتها.. وأتم معانيها هي التي تجعلنا نرى "الموضوع" في أنصع موضوعيته.. وأدقّ استقلاليته.. وأتم وحدته.. لأن أصدق من يبصر الزهرة من حيث هي "موضوع" هو عاشقها، وهو في الآن نفسه أبعد مدركيها عن الموضوعية.. وأقرب مقربيها إلى الذاتية بما هي ذاتية ناضجة تتكون عند الباحث العلمي عندما يعرف لكل شيء في منهج العلم وأسلوبه؛ قدره وقدرته، مداه وحدوده، نقصه وقوته، سواء أكان في جانب الموضوعية أم في جانب الذاتية، عندئذ يتلاقى ما هو ذاتي مع ما هو موضوعي فتكون الذاتية الناضجة، أو البصيرة العلمية.(٣)

• معبر:

هذا مفتتح أردناه لنكون على بينة مما هو ذاتي فينا وما هو موضوعي مستقل عنا، فلا تتداخل الظلال والأبعاد، وبداية البدايات أن عيسى الشيخ حسن تناولته أكثر من مرة حيث تحدثت عن شعره في أمسية ثقافية، ونشرت عن ذكرياتنا نتفا(٤).



فاز الشاعر عن ديوانه الأول "أناشيد مبللة بالحزن" بجائزة عبد الوهاب البياتي الشعرية عام ١٩٩٨، ثم فاز بعد ذلك بجائزة الشارقة للإبداع الشعري عام ٢٠٠٢ عن ديوانه الثاني "يا جبال أوبي معه". وفي القراءة الحالية سنعتمد على منهج تحليل المضمون للنصوص الشعرية في ديوان "أناشيد مبللة بالحزن" ومقارنته بما أتيح معرفته من السيرة الذاتية

لحياة الشاعر من خلال مقابلات كثيرة معه، ومن خلال تداعياته الطليقة Free Association في أثنائها.

· ملخص السيرة الذاتية:

من مواليد القامشلي بشمال سوريا في عام ١٩٦٥م درس الأدب العربي بجامعة حلب، يعمل مدرساً للغة العربية، عاش طفولة عادية لقنته آيات العذاب قبل آيات الرحمة، عمل أبوه محفظاً للقرآن الكريم، وهو - الأب - من أتباع الطريقة الصوفية، تربى الشاعر في هذا الجو الصوفي منذ الصغر، أحب القراءة والكتابة ولعب كرة القدم التي أثرت سلبياً على الإنجاز الدراسي لديه فحل على دبلوم المعلمين ثم على المؤهل الجامعي فيما بعد، تزوج مبكراً في الثامنة عشرة تقريباً من عمره، وتوفيت زوجته بعد صراع طويل مع مرض عضال، وهو في غربته للعمل بقطر، كان الأب يغيب كثيرا عن البيت بسبب العمل بعيداً عن القرية، وتوفي الأب وعمر الشاعر السابعة عشرة تقريباً فتولت الأم رعاية الأسرة، كان الأب متزوجاً قبل الزوجة الثانية - أم الشاعر - وله أخوة من أبيه كانوا يكيدون له كثيراً فيما مضى، لم يعرف الشاعر الأنثى كونها موضوعاً للحب إلا في المراهقة ولكنها المعرفة التي تجعله يخشاها، ولعل ذلك ما دفع به إلى قصيدة التصوف التي يعرج فيها إلى العشق مستتراً بلغة التصوف، خاصة وأن الفتاة الأولى التي أعجب بها في تلك الفترة قد ضربه أبوه أمامها في موقف ما نحسب أن أثاره بقيت معه زمناً حيث عدم القدرة على البوح لأي أنثى فيما بعد.

وقبل الشروع في القراءة التحليلية النفسية؛ لماذا هذا الشاعر تحديداً؟ لماذا نحاول الاقتراب من عالمه النفسي والشعري؟ ولعل ما كتبه أحد النقاد عنه يصلح أن يكون إجابة عن السؤال حيث أن شعره تدخل فيه " قصيدة العائلة " التي ترويها الذات الشاعرة في صميم القصيدة السيرذاتية، إذ تتمركز الذات الشاعرة حول أنويتها وتنفتح بالقدر ذاته على المحول العائلي " الأب / الأم / الأخوة.... " لتحكي سيرتها وسيرتهم، انطلاقا من رؤية واقعية مشحونة برؤيا تخييلية ترتفع إلى بناء قصيدة سيرذاتية لها / لهم. فيتجه الشاعر إلى هذا الفضاء بروح ذاتية شعرية سردية توّاقة إلى التفاصيل السيرذاتية " العائلية "، ويرسم صورا وحكايات تبلور مشهدا شعريا يخضع على نحو أساس لتجليات القصيدة السيرذاتية ومناخاتها المكتظة بالعاطفة والانفعال معاً.(٥)

الحـــزن فـــي هـــذا الـــديـــوان يـعـد جـزءا مـن شخصية الـشـاعـر ويـعـكـس ميـلـه إلـى الـكـآبـة

· الدلالة النفسية لسيطرة الحزن:

الحزن في هذا الديوان يعد جزءاً من شخصية الشاعر، يعكس ميله إلى الكآبة Depression، وهو شعور شائع في كل قصائد الديوان كما سنلاحظ لاحقاً، والكآبة هي حالة وجدانية سببها ألم معنوي، وتتجلى بنحول في قسمات الوجه وبطء في الوظائف الحيوية، وانطواء على الذات(٦) ولقد وضح ذلك من عنوان الديوان الذي يوحي بأننا سنطالع أغانيَ حزينة، ويذكر شاعرنا أنه كان نحيل البدن، وضعيف البنية الجسمية يميل الى الشحوب هوناً وكأن الحالة الجسمية له تتفق تماماً مع ما ورد في التراث النفسي لتعريف الحزن.

هناك قصيدتان في الديوان تحملان لفظ الحزن، هما "أغنية حزينة" وتشير الى أن الأغنية التي نريدها ونهواها ستكون حزينة مليئة بالشجن والاسى، و"في الانتظار والحزن" وهنا نلمح أن الشاعر قلق من الغد والمستقبل، الذي يموج بتياراته وانعكاساته على شخصيته حين يقرن الانتظار بالحزن، وهو نفسه يقرر أنه ما كان ليكتب القصيدة إلا متأثراً بمناخ الشعر في الثمانينيات، ثم ما لبث أن وجد صوته الشعري المعبر عن الذات بأقصى درجات التعبير، وقد يعد ذلك أحد مبررات القلق لديه.

كما نلاحظ ورود ذكر كلمة الحزن اثنتين وعشرين مرة في مواضع مختلفة تكاد تشمل كل قصائد الديوان:

أمي حين تلامس حزني،

والليلة يجتاحُ الحزنُ العيد،

تناسلت من حزن أمي،

أشد وثاق الحروف لأطلق حزني،

وادنُ من أحزانها،

تغيم دموعي وتمطر حزناً على لحظة غائبة،

دفتر الشاعر المرتدي حزنه،

تقدم ورداً لحزن اليتامى،

أذوب كشمع المساء الحزين،

ليتها تشرق في البال كأحزان جديدة،

نستبيح الحزن أحياناً،

ثم نعقد آخر الخيط بأحزان القصيدة،

فغطوا جثة الوقت بأحزان الأميرة،

تحار الكتابة في رسم أنثى تلون حزن الليالي الكئيبة،

يجفف أحزانه العابرة،

هذا الشاعر يتخلى عن أجنحة الطير ويبايع حزنه،

فتذرُ على حزنه حفنة من كلام،

إذ تغسل أحزان الواقع في ذات شتاء،

نحتسي الحزن على جسر التعب،

ضيع الأحزان في ناي الطرب،

أنذا أفرغتُ أحزاني،

وأنا.. أقرؤني.. أتلوني.. علي أمسح عن وجه العالم بعض الأحزانْ(٧).

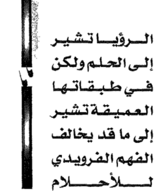
نتساءل: أكلّ هذا الحزن يحمله الشاعر في أعماقه؟ ثمّ يتجلّى أمامنا أن الشاعر قد أخرج ما في نفسه من حزن عن طريق آلية التداعي الطليق، والتي استخدم فيها لغة خاصة هي شعره، ولذا فنظرتنا لشعره أنّه نوع من التداعي الطليق كما في العلاج بالتحليل النفسي، ولكن ماذا بعد ذلك التداعي

الطليق؟ سنجد الاجابة في القصيدة قبل الأخيرة حيث يقرر فيها بقوله: " أنذا أفرغتُ أحزاني"، أي قلت مستدعياتي لكم أيها القراء الذين هم همّه منذ البداية كما يقرر ذلك أحد نقاده(٨).. وتأتي آخر قصيدة في الديوان لتكشف لنا أن وظيفة التداعي الطليق الذي تم خلال القصائد السابقة هدفت الى إزالة الأحزان عن العالم فيقول: " عليّ أمسح عن وجه العالم بعض الأحـزان". وهنا نكتشف استخدامه لميكانيزم دفاعي هو الاستدماج Integration لكل أحزان العالم ومسئوليته عن محاولة إزالة بعضها على الأقل ما لم تكن كلها.

· الدلالة النفسية للرؤيا:

الرؤيا تشير الى الحلم ولكن في طبقاتها العميقة تشير الى ما قد يخالف الفهم الفرويدي للأحلام باعتبارها تحقيقاً لرغبة(٩). ولكنها قد تكون منبئة عن بعض المستقبل واستبصاراً بما سيأتي(١٠). ولعل ذلك ما يفسر به أحلام الانبياء والصالحين وغيرهم كما في حلم فرعون والنبي يوسف والنبي ابراهيم، ولعلنا في دراستنا عن الحرافيش أوضحنا تلك الدلالة لأحلام عاشور الناجي المتصلة بالتنبؤ بكيفية النجاة من الموت وتأتي معجزة عاشور عن طريق الحلم – والحلم في إحدى دلالاته ما هو إلاّ شكل من أشكال الوحي الذي تمّ مع إبراهيم ويوسف – الذي رأى فيه الشيخ عفرة يأمره بالخروج من الحارة فيستجيب ويدعو أهل الحارة وأسرته للخروج معه فيرفضون: " نام ساعتين. رأى الشيخ عفرة زيدان. هرع نحوه مجذوبا بالأشواق. كلما تقدم خطوة سبق الشيخ خطوتين. هكذا اخترقا الممر والقرافة نحو الخلاء والجبل. وناداه من أعماقه ولكن الصوت في حلقه انكتم. فقال بجدية غير متوقعة: علينا أن نهجر الحارة بلا تردد. فرمقته غير مصدقة فعاد يقول: بلا تردد. فتساءلت مقطبة: ماذا حلمت يا رجل؟ أبي عفرة أراني الطريق.. إلى أين؟ إلى الخلاء والجبل. الموت حقّ والمقاومة حقّ. ولكنك تهرب. من الهرب ما هو مقاومة(١١)".. أليس الحلم ما ذكره القرآن نفسه حول كيفية نجاة موسى عليه السلام؟(١٢).





والرؤيا كما هي لدى الشاعر حال من أحوال التصوف والارتقاء الروحي، وفي أدق من ذلك أنها كانت إحدى لزوميات النبي يوسف وبها تبدأ قصته كما في القرآن: " إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين" (يوسف: آية ٤).

من هنا سيكون تكرار الرؤيا لدى الشاعر مؤكداً لتوحده اللاشعوري مع النبي يوسف، كما سنرى لاحقاً وكأنه سيقول لنا إن رؤاه تلك ستعيد اكتشاف صورة الأب لديه وتجهزه لمقابلته كما حدث مع النبي يوسف – سنلاحظ ذلك اللقاء في الديوان الثاني للشاعر وبهذا فقد تم توظيف الرؤيا نفسياً لخدمة اللاشعور.

· الدلالة النفسية للتناص مع القرآن الكريم:

الاستشهاد بالقران الكريم والتناص معه جاء على صور ثلاث: الأولى تكرار المفردات القرآنية ذاتها، والثانية ذكر مقاطع من الآيات، والثالثة ذكر الصورة الكلية التي تتكلم عنها آية محددة او مجموعة من الايات.

ويعكس لنا هذا التناص على هذا النحو السابق تلك النشأة المرتبطة بالقرآن عبر التلاوة والحفظ اللتين عاشهما الشاعر في طفولته التقليدية المحافظة المرتبطة بالمكان الذي يجمع ما بين الريف والصحراء – القامشلي بأقصى الشمال الشرقي لسوريا –، وإن كان هذا التناص في أغلبه قد تم توظيفه لخدمة البناء النفسي للشاعر إذ يقول: " أدري أن قطوفك دانية " فقد تم توظيف هذا التناص لبيان العجز عن قطف الصدر بعد انحسار الثوب عنه فيقول: " لكن يديّ مقيدتان ". وفي ذلك إشارة إلى صعوبة نيل إشباع مادي أراده، في ظل ظروف اجتماعية محددة. ولعل الدلالة تكتمل في قراءتنا لقصيدة وجع حيث نستعين بما أتاحه المنهج الإكلينيكي في دراسة الحالة النفسية حين يهتم بتفكير الوقائع وتكاملها لا رصدها(١٣).

ويقول: " وإن رأيت طوفاناً فلا تذهب إلى جبل / ولا تغرق "، ويقول تعالى: " قال سآوي إلى جبل يعصمني من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلاّ من رحم وحال بينهما الموج فكان من المغرقين " (هود آية ٤٣). وهنا يستشهد بالصورة القرآنية مغايراً لما ترمز إليه حيث يقرر المقاومة للطوفان والحفاظ على الحياة والنجاة دون اللجوء إلى الجبل، وهنا تكون الوصية لكل الناس لكي يحيوا أبداً.

ويقول: " يطوّف من حولها الزائرون حجيجاً.. على ضامر ورجالاً" ويستشهد هنا بالصورة القرآنية والمفردات نفسها حول الحج، يقول تعالى: "وأذّن في الناس بالحج يأتوك رجالاً وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق (الحج: آية ٢٧)، لينتقد الخلافات القائمة حول القصيدة الشعرية العمودية وبعض الأشكال الأخرى الجديدة، وربما يعلن أن حالة التقديس لشكل القصيدة العمودية يجب أن تتغيّر فيوظف تلك الصور بما يحفظ ذاته لأنه وقد كان يعيش صراعا حول أي أنواع القصيدة يكتب وأيّ التيارات ينتهج وها هو ممن يكتبون قصيدة التفعيلة الحرّة فينتصر لها أخيراً.

وفي قصيدة المريد يقول:

" وقال لي:

إن جاءك الإعصار في الضحى

في ليلك البهيم ان سجى

فانحر وصلّ"(١٤).

وذلك استناداً لقوله تعالى: " والضحى × والليل إذا سجى × ما ودعك ربك

وما قلى " (سورة الضحى) وقوله: " إنا أعطيناك الكوثر× فصل لربك وانحر " (سورة الكوثر)، وهنا كان القرآن تخفيفاً لنفس الرسول لما يقوله المشركون ولما يفعلونه من أذى وتسرية لنفسه عما يلاقيه من عنتهم. ويكون الشاعر بذلك قد قصد لا شعورياً استحضار تلك الصورة في هذا المقام باعتبار أن تلك وصايا معلمه له وهو في حال التصوف، لكي يخفف عنه مواجده وآلامه ووحدته في ليله الطويل الذي يحدث فيه الإعصار، وهو ليل الشتاء وما فيه من وحشة للحزانى. وكان شيخه يسري عن نفسه هو أيضاً كما حدث مع الرسول (ص).

ويقول: " حواء تجثو عند بابها
محاطة بالورد والنشيد
وسرها الباتع أوهى من خيوط العنكبوت
وأنها تنفث من سمومها في جمرة العقد
في غاسق لكي تموت"(١٥)



وهنا يقول تعالى: " وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت" (سورة العنكبوت: آية ٢٩)، والشاعر يشبه الدنيا بحواء التي تمتلك الفتنة ولكنها فتنة هشة ضعيفة، وقوله تعالى: "ومن شر غاسق إذا وقب × ومن شر النفاثات في العقد " (سورة الفلق) يفسرها – الدنيا – أكثر بأنها تنفث الشر والقتل في الليل لكي يموت الإنسان. وهنا استعار الشاعر ضعف الفتنة وخطورة الدنيا.

• التوحد بالنبي يوسف:

ويقول لأول مرة وبطريقة مستترة هوناً – ولسوف نعطي هذه الفكرة حقها في الديوان الثاني لأنها أكثر وضوحاً في قصائده –: " النبي أدخل السجن"، وهو يقصد هنا النبي يوسف عليه السلام والمتتبع للقصيدة " في الانتظار والحزن " سيجد أن هذا المقطع موضوع في مكانه بتعسف يفرضه البناء النفسي للشاعر وليست الضرورة الفنية إذ يحاول إخفاء التوحد النفسي مع يوسف فقهرته الرغبة بذلك المقطع. وفي قصيدة الغريب يقول:

" صباحاً دفيئاً / قميصاً من الأغنيات الحنون
ترفرف روح الغريب على دفتر من حطام "(١٦).

والقميص كان العلامة على حياة يوسف بعد ظن أخوته بموته حين جاؤوا به إلى أبيه يعقوب وكان وسيلة لشفاء الأب، وهو في الوقت نفسه كان العلامة والدليل على موته عندما جاء إخوته عليه بدم كذب ليقولوا إن الذئب أكله. وفي القصيدة يشير الشاعر إلى الدلالة الأولى وهي بشارة الحياة. وليس ببعيد أن الغريب هو الشاعر الذي ستعود إليه نفسه من غربتها، كما عاد يوسف من غربته أيضاً بدلالة القميص على وجه أبيه. ويأتي تناصّ آخر مع صورة– وليست سورة – قرآنية في نفس قصة يوسف فيقول:

" ما بال الأقدام تراود هذا الشارع عن شاعره
فتطارده حتى الحلم
ما بال الأيام تراود هذا الشاعر عن شارعه"(١٧).

وذلك اقتباسا من قوله تعالى: " وقال نسوة في المدينة امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه قد شغفها حبا إنا لنراها في ضلال مبين "(سورة يوسف: أية ٣٠). وهذا توحد مع يوسف أيضاً. وفي قصيدة "نشيد" يقول:

" من يدفع ثمن الرؤيا
آه وكيف سيأكلك الذئب...
يا يوسف
إن عجافاً بعد عجاف
قد مرت
والرؤيا في ثقب الباب"(١٨).

وهنا نتأكد من أن الشاعر متوحّد مع النبي يوسف في قصة طفولته وشبابه ورجولته، ونلاحظ أن الشاعر قد عبر في طول الديوان عن هذا التوحّد اللاشعوري، ولكنه في المرة الأخيرة التي يأتي فيها ذكر يوسف نراه قد كشف عن ذلك صراحة كما رأينا. ويكشف ذلك التدرّج في ذكر رموز تشير إلى يوسف

إلى اتفاقٍ في الآلية التي استخدمها حين عبّر عن الحزن طوال الديوان ليذكر في القصيدة الأخيرة إجابة عن لماذا كل هذا الحزن؟ فيقول: " علّي أمسح عن وجه العالم بعضَ الأحزان"(١٩).

ليعلن في الديوان الثاني توحده اللاشعوري بالنبي يوسف الصديق، فيذكر في كل قصائد الديوان تلك مفردات قصة يوسف كما جاءت في القران، ويتأكد ما نذهب إليه عندما يقرّر الشاعر أنه من أم ثانية وأنه أثير لدى أبويه وقد ناله بعض كيد من إخوته الذينَ من زوجة أبيه خلال أيام الطفولة والصبا.

وليس توحد الشاعر بيوسف بدعاً قام به لاشعورياً لأن اتفاقاً يجمع بين الشخصيتين، فاسم يُوسُف في القرآن يختلف في المعنى إذا نطق في أغلب اللهجات العامية حيث يقرأ هكذا: (يوسف) وهنا يشير إلى الأسف والحزن، كما أن قصّة النبي يوسف ملؤها الحزن والأسف فيقول تعالى: " وتولى عنهم وقال يا أسفي على يوسُف وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم "(سورة يوسف آية: ٨٤). ومن هنا يكون التقاطع بين الشخصيتين لما فيهما من إحساس بالحزن ويتفق ذلك تماماً مع عنوان الديوان، وما قالت به لجنة تحكيم جائزة البياتي، إذ تقول في مبررات منحه الجائزة: " محاولة أخرى في محاورة نشيد الإنسان الخالد: الحزن بلغة بسيطة لا تسرف في أوهام الاكتشاف بل تنطوي على دلالات واضحة تكشف بها عن إرهاصات الروح بإيقاعات يقارب بها صوت الشاعر أصوات أشياء العالم(٢٠). تماما كما ظهر في شعر بدر شاكر السياب في مرحلة مرضه الأخير حيث برزت شخصية النبي أيوب إذ يقول القرآن: " وأيوب إذ نادى ربه أني مسني الضر وأنت أرحم الرحمين، فاستجبنا له فكشفنا ما به من ضر وآتيناه أهله ومثلهم معهم رحمة من عندنا وذكرى للعابدين " (الأنبياء: آية ٨٣ و٨٤). وسمّى السياب عشراً من قصائد ديوانه " منزل الأقنان " "بسِفْر أيوب" بجانب قصيدة أخرى في الديوان بعنوان " قالوا لأيوب " فالسياب هنا يلتقي مع النبي أيوب في كثير من العبارات والنص التالي من قصيدة " قالوا لأيوب":

قالوا لأيوب " جفاك الإله"
فقال لا يجفو
من شد بالإيمان،
لا قبضتاه ترخي،
ولا أجفانه تغفو
قالوا له " والداء من ذا رماه "
في جسمك الواهي(٢١).

• النكوص:

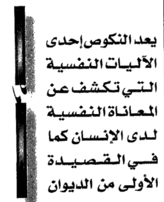
يعد النكوص إحدى الآليات النفسية التي تكشف عن المعاناة النفسية لدى الإنسان، ونستدل على ذلك النكوص من القصيدة الأولى "بيان" التي يقول فيها:

: " وأنا...
آه من ولد أهمل درسه "
وفي قصيدة أخرى:
"إن مشينا نحوها سنبلة،
أو أغنية
رددتها الريح في أذن الولد"(٢٢).

وهذا النكوص يمهد لوجود حالة الحزن الدائمة لدى الشاعر، مما يدلنا على أن الطفولة لديه لم تكن يسيرة أو سهلة ؛ بل كانت ذات أثر واضح في شخصيته، وسيكون ذلك في أوضح صورة في الديوان الثاني أيضاً.

• العلاقة بالأم:

من أول صفحات الديوان يطالعنا علاقة فريدة بالأم؛ لعلها بقايا الموقف الأوديبي حيث عشق الأم وكراهية الأب من جانب الطفل الذكر"(٢٣)، عن طريق الإهداء وكان على النحو التالي:



"إلى نشيد الإنسانية الخالد: أمي".
وفي القصيدة الأولى بيان يقول:
" أمي حين تلامس حزني
وتفتش في روحي عن نكسه".
وكأنّ أمه قادرة على معرفة ما يلم به من حزن، وتستطيع اكتشاف مصادر ألمه.
وفي قصيدة أغنية للضفة الأخرى يقول:
"تناسلت من حزن أمي
وقلت اقرؤوني "(٢٤).

وكأنه يريد أن يؤكد وراثته للحزن من حزن أمه وربما توحّد لاشعورياً بها، ولعل ذلك لتأثره بالأم التي تتعذّب في رعاية الأبناء ومساعدة الأب الذي يغيب كثيراً، والتي تحملت رعايتهم بعد رحيله المبكر هوناً.

وفي قصيدة الغريب يقول:
"ينام على دكة من تعب
يجفف أحزانه العابره
ويرنو إليها كأم وأب
وفي قصيدة سؤال يقول:
" والشتاء انتحب
دامياً ذا أنين
أي أم وأب"
يبعثان الحنين"(٢٥).

وهنا يتضح التأكيد على مكانة الأم إذ يجعلها مقدمة على الأب ولعله في ذلك متأثر بالحديث النبوي القائل: من أحب الناس بحسن صحابتي قال أمك قال ثم من قال أمك قال ثم من قال أمك قال ثم من قال أبوك. ولا نرى ذلك حقيقياً وإن ادعاه الشاعر خلال المقابلات وتداعياته الطليقة بل هي مقدمة على الأب لعدم حل الموقف الأوديبي الذي يشير إلى تعلق الطفل الذكر بالأم وكراهيته لمنافسته الطفل في حب الأم.

وأخيراً – نؤكد ما ذهبنا إليه سابقاً– وكأنه يعاتب الأم التي توحد بحزنها باعتباره ابنها الأكبر والأثير لديها، فيقول إذ يقرر واقعاً حدث في الأسرة؛ وهو سفر أخيه لدراسة الطب في روسيا وذلك في القصيدة الأخيرة (بيان متأخر):

" والآن

لم يتبقَ من قرائي إلا اثنان:

أمي تركتني

كي تنسج حبات الدمع

قميصاً...

لمكاتيب أخي

المغترب النائي

حتى الإدمان"(٢٦).

ونرى أنه خشي من تحول تعلق الأم به إلى أخيه فيصبح الأخ المسافر والمغترب (يوسف) جديداً يرتدي قميصاً منسوجاً من دموع الأم، ولمَ لا؟ فشعوره تجاه الأم بأنها تخلت عنه يتجلى في ردّ فعل معاكس Reaction Formation حيث يكون إهداء الديوان للأم الحزينة: " الى نشيد الانسانية الخالد أمي" وأناشيده مبللة بالحزن فما بالنا بنشيده الخالد والأعظم ألا يكون مليئاً بالحزن.

٠ الأب الرمزي / الغائب:

يذكرنا قيام الشاعر بإقصاء الأب من علاقة ثلاثية تضم (الشاعر / الأم / الأب) بلعبة الحضور والغياب التي كان يلعبها حفيد فرويد، عندما كان يقذف ببكرة الخيط ويخفيها ثم يحضرها ويقول مبتهجا إنها جاءت وذلك لمواجهة غياب الأم(٢٧). وقد يكون مما زكّى ذلك الشعور أن الأب كان كثير الغياب والذي لم يأتِ أي ذكر له في هذا الديوان. وإن كان سيأتي هونا في الديوان الثاني. وعندما جاء ذكر الأب في هذا الديوان كان على النحو التالي:

" والشتاء انتحب

داميا ذا أنين

أي أم وأب.

يبعثان الحنين"(٢٨).

في هذا الديوان قصيدتان لهما دلالة على تجربة صوفية يبدو أن الشاعر قد عاشها يوماً

ولنلاحظ كيف ذكر الأب في شكل استفهام يفيد الشك، وغير معرف بال التعريف. وفي الجلسات التحليلية يؤكد على انه لم يقصد الأب الحقيقي فعلاً في هذا المقطع مما أكد ما توصلنا إليه في هذا الجانب.

إنّ الشاعر هو يوسف الجميل، صورة أبيه البهيّة، والذي ربّما يتحقّق ميلاده الجديد عبر غوصه في عمق هذه الظّلمة. فالنّبيّ يوسف تركه أبوه، فأخذه إخوته إلى الجبّ، ثمّ عاد إليه الأب والتقى به بعد رحلة سعي طويل، وتحقق حلم الشاعر بلقاء أبيه الذي سيأتي ذكره في الديوان الثاني(٢٩)، ولعل هذا كان دافعا وراء سيطرة مفردة الرؤيا في الديوان وكأنها إرهاص بلقاء سيتحقق فيما هو قادم من الأيام.

الزوجة / رفيقة الدرب:

نستطيع بيان دور الزوجة التي يذكرها الشاعر في قصيدتين هما (بيان، وبيان متأخر) وعندما نطالع هذين الموضعين نجدنا أمام القصيدة الأولى والأخيرة ففي الأولى يقول ورفيقة دربي.. حين تفاجئني خلسة. وفي الأخيرة يقول: " ورفيقة دربي يشغلها عني المرض الداهم والأقراص..فلم يتبق منها إلا الذكرى والعينان."(٣٠). وكأنها كانت معه في بداية الرحلة – رحلة الحياة – ولكنها انصرفت عنه منشغلة بمرضها الداهم، ومن ثم غابت عن الديوان باعتباره قصيدة الذات وسيرتها، وبما أنها غابت عن الذات فقد غابت عن الديوان.

٠ التصوف والصوفية:

في هذا الديوان قصيدتين نقف عندهما لما لهما من دلالة على تجربة صوفية يبدو أن الشاعر قد عاشها يوما حيث يعبر عن أدق خصوصيات هذه التجربة. ونذهب إلى أن تلك التجربة الصوفية قد مهدت لها في قلب الشاعر حالة عشق بغير منال ربما كانت في صباه أو في يفاعته الأولى ولربما هيئت نفسه لتلقي تلك التجربة، فكما هو معروف لدى المتصوفة قولهم اذهب واعشق واهجر آنئذ تستحق أن ترتدي خرقة التصوف. بالإضافة إلى أن الشاعر في اسم أبيه شبلي ما يوحي بذلك حيث أن شبلي كان صديق الحلاج وتابعه ويذكر انه لما مات الحلاج ذهب إلى قبره وانشد يقول: سرنا معا على الطريق صاحبين أنت سبقت.. تقت للرجوع ها أنت قد رجعت.. أعطيك بعض ما اعطيت... وألقى على قبره وردة(٣١). ولم لا؟ فوالده أحد المتصوفة الذين بموتهم أنشأت القرية له ضريحاً، ولا شك ان الشاعر كان قد عاش مع أبيه ذلك قاصداً أو غير قاصد. وفي قصيدة فاتحة وكأنه يقول هذه هي البداية لما سيأتي في هذا الجانب إذ يقول:

" في باب الرؤيا أوقفني شيخي

ياعبد الله...(٣٢)

......

وفي قصيدة المريد يعبر بقوله:

"وقال لي معلمي....(٣٣).

ونذهب إلى أن تجربة التصوف كانت فاتحة عليه بأشياء كثيرة لم يذكرها صراحة أو فاتحة عليه بحال العشق والتصوف.....الخ

وتحمل قصيدة " المريد " عدداً من الإشارات التي تحيل على الفضاء الصوفي الذي يضج بالرؤى الكاشفة للكون الشعري من خلال عملية اتصال بين الصوفي (المعلم) والصوفي (المريد) الذي يتلقى وصايا معلمه:

وقال لي معلمي:

(وعندما تكن غارقاً بماء الحال يا بني

عليك أن تطل من بعيد
كي تملك الرؤيا غداً في القادم الجديد)
وقالَ لي:
(إن مرت الرؤيا عليك في شيابِ عاشقِ
يهيم في الشعاب والجبال
فادعُ له بالعشقِ يستزد
فإنه ما جاس في كؤوسها
إلا بقايا ادمعِ المريد)

إن مصطلح " قصيدة الرؤيا " ينطبق على هذه القصيدة المشبعة بالحس الصوفي، وهي - بالتأكيد - رؤيا جوانية مشحونة بفعل ذلك بالحدس، وقوة الحلم، وطاقة الشعر: تلك الطاقة الفياضة الخالقة التي تتجاوز سطح المرئيات، وكياناتها الحسية، لتتغمرَ وإياها في عملية خلق بارعة شديدة الرهبة والجمال.

والرؤيا هنا لا تعنى بالوصف الخارجي وإنما هي " فعل اكتشاف وكشف للذات، فعل احتواء تعبيري للإنساني العام ".

وجو القصيدة لا يخلو من حزنٍ شفيف، ولكنه حزن خاص بالصوفيِّ العاشق الذي يملأ كؤوس الرؤيا ببقايا أدمعه وقصيدة " الغريب " تفتح أمام القارئ " باباً من الوجد والذكريات ". وتجتهد " في رسم أنثى / تلون حزن الليالي الكئيبة "(٣٤).

· الرمزية الجنسية في دلالة السيف علاقتها بالعجز العربي (في قصيدة "وجع"):

وهنا لنا تفسير يرتبط بالرمزية الجنسية الذكورية وفقدان القدرة وسيطرة العجز لدى الأمة العربية وكأنه الخصاء Castration في مواجهة اللاكيان الصهيوني(٣٥)، خاصة وأن الشاعر من الذين ينادون بالقومية العربية ونزعة الوحدة المتمناة بين شعوبها، فالقصيدة عنوانها "وجع"(٣٦) وكأنه /ألم ومعاناة وتعب، يقول:

"سيفنا المتطي
فسحة الجدار"

العضو الذكوري Phallus الموضوع زينة على الحائط والمهمل بلا استخدام وبلا وظيفة، وفي الوقت نفسه إشارة إلى قوتنا التي جمدناها وحولناها إلى جيوش وأسلحة نزدان بها في المناسبات القومية.

"نائم، يحتفي بالصور"

عاجز يشكو العنة Impotence وغير قادر على الفعل، يكتفي بالصور والاستمتاع بالنظر - النظارية Scoptophilia - والمتخيل Imaginer.

"كلما داعبت خصره
موجة من غبار"

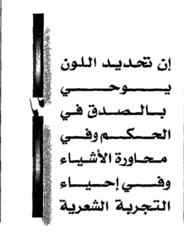
إشارة إلى محاولة إثارته لكي ينتفض بالتفعيل Acting out بدلا من العجز والسكون.

"غاب في دمعه وانتظر"

إحساس وشعور بالوهن والضعف، وقلة الحيلة والعجز يدفعه للبكاء والحزن والانتظار بل والانكسار فما أصعب أن يبكي الرجال.

"فارساً من بلاد النهار"

وبهذا نعتبر أن هذه القصيدة انتقاد بالغ الدلالة للعجز العربي أمام العدو الخارجي.



· اللون ودلالته النفسية:

إن تحديد اللون يوحي بالصدق في الحكم وفي محاورة الاشياء وفي إحياء التجربة الشعرية ثم استحيائها والعيش فيها، ولأن اللون لا يأتي لوظيفة زخرفية جمالية محضة، بل لهدف نفسي يثري التجربة والمعنى. "(٣٧).

وبالإضافة لذلك يكشف اللون عن البناء النفسي لشخصية الشاعر. ولقد عرض سكاي Schaie للعديد من الدلالات الرمزية الخاصة بالألوان، والتي نتجت عن عدد من البحوث أجريت بين عامي ١٩٣٥م - ١٩٦١م، وأفادت أن: اللون الأحمر أشار إلى السعادة والراحة والفوران الداخلي والإثارة والحرارة والانفعال والحب والعدوان والكراهية والتصلب والقوة؛ واللون البرتقالي أشار إلى الإحساس بالسعادة والحرارة والتعاسة والتوتر والدفء والبهجة والسرور والرشاقة، واللون الأصفر أشار إلى الإثارة والغيرة والتعصب والدهشة والسعادة، واللون الأخضر أشار إلى التحكم والانفعال والفتوة والهدوء والسلام والانتعاش والمرض والشباب، واللون الأزرق أشار إلى الوقار والحزن والبرد والرغبة في التحكم والأمن والراحة والقوة والعمق والسرور، واللون الأرجواني أشار إلى الاكتئاب والنشاط والرفض والحزن والعمق والثبات والتعاسة، أما اللون الأسود فقد رمز إلى الحزن والخوف والقلق والرفض والاكتئاب والتمكن والعمق والشيخوخة والغيظة والتعاسة والتعصب، واللون الأبيض يرمز إلى النقاء والفراغ والهدوء والشجاعة والهيبة والسلام والأمن، واللون البني إلى الحزن والرفض والأمن والراحة(٣٨)،

وتأتي الألوان لدى الشاعر في أغلب ذكرها بطرق غير مباشرة كما يلي:

الليل = الأسود والفجر = الأبيض ونجوم الليل = الأحمر والسماء = الأزرق والشفاه = الأحمر والشجر= الأخضر والدم = الأحمر والتراب = لا لون والماء = لا لون والجمرة = الأحمر والشمع = الأبيض وحبر الكتابة = الأسود والنار =

الأحمر والمشمش = الأصفر والقمح = الأصفر وسنبلة = الأصفر والضحى = الأصفر والنهار = الأصفر وجمرة العقد = الأحمر والغسق= الأسود وورق= الأبيض والبحر = الأزرق والغيم = الأزرق.

وهنا نلاحظ سيطرة وتكرار الألوان التالية الأسود ثلاث مرات والأصفر خمس مرات والأزرق ثلاث مرات والأحمر ست مرات والأخضر مرة واحدة، ولعلها تشير إلى الحزن والعدوانية وليس أدل على الاكتئاب والحزن من الأسود والأزرق وعلى العدوانية الموجهة نحو الذات – باعتبارها تعبيراً عن ديناميات الاكتئاب – من اللون الأصفر. ولا على الفوران والإثارة والعدوان من الأحمر، وهذا التكرار كشف عن البناء النفسي للشاعر، ولكنه في الآن نفسه يدلنا على البيئة الجغرافية التي نشأ فيها الشاعر حيث وجود تنوع من الألوان، يلفتنا إلى البيئة الزراعية وألوانها في ليلها ونهارها، وفي مواسم الزراعة والحصاد حين تزدهر الأغصان بالثمار التي حان قطفها.

• خاتمة:

حاولنا في الدراسة الحالية القيام بقراءة تحليلية نفسية لديوان "أناشيد مبللة بالحزن" للشاعر عيسى الشيخ حسن، مستندين إلى المفاهيم الأساسية للتحليل النفسي في تحليل مضمون قصائد الديوان والكشف عن العلاقة التي تربط بين الشعر وأحداث السيرة الذاتية للشاعر، وتوصلنا إلى أن الشاعر يكتب قصيدة الذات، التي تكشف عن بنائه النفسي وتاريخه الشخصي والعائلي وكأنه يكتب سيرته الذاتية.

• كاتب وباحث مصري مقيم بقطر

الهوامش

• القرآن الكريم

١-هنري برجسون: التطور الخالق. ترجمة سامي الدروبي، طبعة دمشق.

٢-حسين عبد القادر: الشخصية التاريخية في السينما. مجلة القاهرة. عدد ١٤٩. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٥.

٣-سيد أحمد عثمان: الذاتية الناضجة "مقالات في ما وراء المنهج"، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٠.

٤-خالد محمد عبد الغني: الأريكة وليس السرير والدراسة النفسية للأدب "تعقيبا على مقالات عيسى الشيخ حسن" جريدة الشرق القطرية، بتاريخ، ٢٠٠٦/٦/٩.

٥-محمد صابر عبيد: قصيدة العائلة وسردية الذات الشاعرة. تحت النشر.

٦-ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ١٩٩٩.

٧-عيسى الشيخ حسن: أناشيد مبللة بالحزن. منشورات جائزة عبد الوهاب البياتي. دار الجندي، دمشق. ١٩٩٨.

٨-إبراهيم اليوسف: مقال في جريدة السفير السورية. دمشق.

٩-سيجموند فرويد: تفسير الأحلام. ترجمة مصطفى صفوان، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٨.

١٠- صلاح مخيمر: أحلام لا تحقق رغبة. القاهرة. مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥.

١١- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش. مكتبة مصر. القاهرة. ١٩٧٧.

١٢- خالد محمد عبد الغني: تاريخ عاشور الناجي هو تاريخه: "هل كانت الحرافيش سيرة محفوظ الذاتية". القاهرة. جريدة أخبار الأدب. عدد ٧٠٠ بتاريخ ٢٠٠٦/١٢/١٠.

١٣- سامية القطان: كيف تقوم بالدراسة الإكلينيكية. ج ٢، القاهرة. مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٣.

١٤- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق. ١٩٩٨.

١٥- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق. ١٩٩٨.

١٦- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق. ١٩٩٨.

١٧- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق. ١٩٩٨.

١٨- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق. ١٩٩٨.

١٩- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق. ١٩٩٨.

٢٠- لجنة التحكيم: أناشيد مبللة بالحزن لعيسى الشيخ حسن: منشورات جائزة عبد الوهاب البياتي. دار الجندي، دمشق. ١٩٩٨.

٢١- علي البطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب. الكويت. دار الربيعان. ١٩٨٢.

٢٢- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق. ١٩٩٨.

٢٣- حسين عبد القادر وآخرون: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي. القاهرة. دار سعاد الصباح. ١٩٩٣.

٢٤- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق. ١٩٩٨.

٢٥- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق. ١٩٩٨.

٢٦- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق. ١٩٩٨.

٢٧- مصطفى زيور: في النفس: بحوث مجمعة في التحليل النفسي. بيروت. دار النهضة العربية. ١٩٨٦.

٢٨- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق. ١٩٩٨.

٢٩- عيسى الشيخ حسن: يا جبال أوبي معه. منشورات جائزة الشارقة للإبداع الشعري. الشارقة. ٢٠٠٢.

٣٠- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق. ١٩٩٨.

٣١- صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٦.

٣٢- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق. ١٩٩٨.

٣٣- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق. ١٩٩٨.

٣٤- فيصل صالح القصيري: تشظيات الحزن الشعري بين الإيقاع والدلالة. تحت النشر.

٣٥- حسين عبد القادر: بوش الصغير في ضوء التحليل النفسي. ط ١، عمان، أزمنة للنشر والتوزيع. ٢٠٠٥.

٣٦- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق. ١٩٩٨.

٣٧- يوسف حسن نوفل: صلاح عبد الصبور والرمز اللوني. الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة دمشق.

٣٨- Schaie.K. W: On The Relation Of Color And Personality. Journal of Projective Techniques & Personality Assessment. 1966. (Vol. (30), No (6), P. P. (512-521)



جماليات التشكيل القصصي في مجموعة: "ضجيج" لهيفاء السنعوسي

د. عبد المالك أشهبون *

على سبيل التقديم: إن قراءة أي عمل إبداعي يفترض البحث عن الظواهر الجمالية والدلالية التي يفصح عنها هذا العمل بطريقته الخاصة. لذلك يجب استحضار ما يقوله النص في مظهره كما في مخبره، والتحاور الحميم معه من خلال بعض المهيمنات الفنية التي تشكل عنصر فرادته وتميزه. وعلى هذا الأساس المتين، يمكن قراءة المجموعة القصصية للمبدعة الكويتية هيفاء السنعوسي الموسومة بعنوان: "ضجيج"(١).

ومن بين المهيمنات الفنية غير نمطية التي تثير الانتباه في هذه المجموعة القصصية، نشير إلى يمكن تسميته بـ«الأسلوب التلغرافي» في الكتابة، والذي تبلور، بشكل جلي، مع كتاب عالميين أمثال إرنست همنجواي، وتكرس عربياً مع صنع الله إبراهيم في رائعته الذائعة الصيت: "تلك الرائحة"(٢)، كما وجد هذا الأسلوب الطريف في الكتابة أكثر من صدى له في "ضجيج".

كما أنه من مفارقات وقع هذا الأسلوب الأدبي على أفق انتظار بعض النقاد، نذكر أنه إذا كان يوسف إدريس، في مقدمة رواية "تلك الرائحة"، قد نبه إلى الوقع المغاير لهذا الأسلوب على الذائقة الأدبية التي تعودت القصص النمطية المعروفة في تلك الفترة، فإن مصطفى محمود مقدم "ضجيج" لم يستسغ، هو الآخر، هذا الأسلوب بما فيه الكفاية، حيث ألفيناه يصرح في المقدمة قائلاً«أنا لست ضد الأسلوب التلغرافي واللحظات التلغرافية. ولكن الحياة ليست كلها برقاً، وليست كلها ومضات تومض، ولكن أيضاً فيها ساعات الهدوء وفيها استرخاء التأمل.. وفيها سبحات الخيال .. وفيها شطحات الحلم»(٣). فالأسلوب المغاير في الكتابة الأدبية لا يتلاءم، في كل الأحيان، مع القيم والجمالية المتعارف عليها في التقاليد الأدبية التي عادة ما تكون موضوع تمرد وثورة من لدن الكتاب الجدد.

ولئن كانت القيم الجمالية عرضة دوما لثورة الذوق، كمبدأ أدبي معروف، فإن من السذاجة الحرص على تأبيد تجربة جمالية ما، وترسيم معاييرها التذوقية في شروط تاريخية تعرف متغيرات فارقة يمكن أن نسرد بعض عناوينها الكبرى: اللهاث خلف إغراءات كل ما هو مادي، النكسات المتلاحقة التي تتعرض لها الشعوب العربية، أمراض المجتمع التي أصبحت العملة الرائجة في العلاقات الاجتماعية العربية منها: النفاق الرياء الدسيسة افتقاد الحريات الأساسية، وهذه الظواهر تشي بمخاض عسير في حركية المجتمع على كل الأصعدة...

أليس هذا هو الواقع الذي تتمثله الكاتبة هيفاء السنعوسي بكثير من الكثافة والمجاز؟ تتمثله الكاتبة حتى تضمن لقصصها أكبر قدر ممكن من جماليات الكتابة القصصية، وتتجنب، في الآن ذاته، السقوط في براثن التقريرية والواقعية الفجة التي لم تعد قادرة على مواكبة التحولات المجتمعية، والغوص في ما هو طارئ من مشكلات المواطن العربي المغلوب على أمره. ذلك أن التجربة القصصية لا تتطور إلا بالجديد وغير المألوف، ومهمة الناقد هي الدفع . مع المؤلف . بهذا الجديد وغير المألوف نحو النقطة التي يصبح عندها ذا مغزى للقارئ وعصره.

نماذج من شخصيات هيفاء السنعوسي الإشكالية:

يعتبر عنوان: "ضجيج" اسما على مسمى في علاقته بموضوع المجموعة القصصية. فالذي يثير انتباه القارئ، منذ الوهلة الأولى، هو أن هذه الشخصيات، في تعددها وتنوعها، تعيش ضمن عالم يضج بالصخب والإحباط والمرارة.

إنها شخصيات ضعيفة، لا تملك الحول والقوة فيما تؤول إليها صيرورتها في الحياة من انهيارات وانتكاسات ونكبات وأمراض.

شخصيات تصرخ وتصرخ بدون جدوى، حيث يضيع هدير صراخها في عمق بئر دواخلها المثخنة بالجراحات من جراء ما يمثله قدرها الغاشم من قوة فولاذية تضغط على رقابها بلذة وبطء مستمرين. شخصيات تلفها حالة من الأسى والقنوط، وهي سائرة دون هدف أو اتجاه. تذعن، مكرهة، لسلطة خطواتها التي تنقلها إلى حيث لا تدري. تفكر، بخيبة ومرارة، في أشياء بعيدة ومستعصية. شخصيات تحاصرها هواجس عاتية ترشح حزنا وغماً، ولا تقوى على التخلص منها.

شخصيات ترغب في استشراف آفاق مجهولة يجللها الغموض والرهبة، متجشمة هول ما هو آت، ورعب المصادفات غير المرغوب فيها.

شخصيات تحس بأنها متعبة نفسياً، بداخلها رغبات مبهمة ومحمومة تعجز عن استيعابها، وتمثل طبيعتها. تحس بأنها متعبة من كثرة التسكع العشوائي أو من ضراوة المشاعر السائبة التي تحبل بها ضلوعها وحناياها فتتجه إلى المقهى...

شخصيات تحاول أن تعيش الحياة كما هي، وعندما تظن أنها اقتربت منها تكتشف أنها سراب، فتسرع لتحول الوهم إلى حقيقة.

كل هذه الدلالات وغيرها هي مرآة لما في يعتمل به قاع المجتمع من لحظات ضعف ووهن وعجز. هذه النماذج البشرية وغيرها ما هي إلا أثر واقع عربي مترهل ومريض، وإن اتسم في المجموعة القصصية بنوع من الروح التشاؤمية والانهزامية.

. فماذا بوسع شخصية قصة "العتمة" أن تعمله وهي تستيقظ من نومها كل صباح ولا زال القلق المزمن يعاودها، وفي الليل يتسلط عليها الأرق الذي يطرد عنها سلطان النوم إلى غير رجعة؟ أما في قصة "الضجيج" فلا يتوقف الضجيج الذي يصيب الشخصية بصداع مزمن يطاردها أينما حلت وارتحلت....

. وماذا على شخصية "ظلال امرأة" القيام به، وهي تصحو على حالة فزع مخيف، ولا تستطيع أن تتخلص من الكابوس الذي ينتابها ويعاودها كل ليلة.. ومهما فعلت فبدون فائدة؟

. وماذا بوسع شخصية قصة "الظمأ" فعله للخروج من حالات العزلة القاتلة، وهي تجد نفسها أمام سنوات الوظيفة الطويلة التي عاشتها تبدو وكأنها لم تسفر عن أي نتيجة؟

. وماذا عسى أن تفعل شخصية قصة: "فراغ" حين تجد نفسها، وقد مرت بمراحل العزة والجاه والسلطة، وهوت في الأخير إلى الدرك الأسفل، وضاع منها كل شيء؟

فهل على الشخصيات التي تعيش هذه الأوضاع النفسية المريعة أن تحزن؟ هل تشعر باللامبالاة تجاه ما آلت إليه دورة الزمن الرديء؟... أو تراها تجلس ساهمة تتذكر الماضي الجميل في حياتها وتعتبره عزاءها الوحيد؟

أما موضوع الموت، فيحتل مكاناً بارزاً في المجموعة القصصية، حيث تقدم الكاتبة نموذجين في هذا المضمار:

. شخصيات في حالة احتضار: في أقصوصة "نزيف" تنتظر السيدة في حجرة خاصة في مستشفى للتأهيل الصحي. تعيش وسط انفعالات الاستسلام واليأس، والشعور بانتهاء كل شيء جميل في الحياة.. أما في "رائحة البحر" فيسقط الشيخ فجأة، ويستعيد وعيه بعد دقائق، وإذا به يُحمل على أكتاف البحارة في حالة غيبوبة قاتلة، يقضي نحبه بعدها مباشرة...حيث تبحث القاصة عن شيء ما هو استباق الموت، وإدراج واقعي لعامل الموت ضمن صيرورة حدثية معينة.

. شخصيات في عداد الموتى: يشي عنوان قصة "مجلس عزاء" على أن الموضوع سيكون هو الموت. إذ يموت الزوج وتقام له طقوس العزاء التي يتم وصفها بكثير من الغوص في جرح المرأة المكلومة، مقابل المواقف الساخرة لبعض المعزيات...وما قلناه على قصة :"مجلس عزاء" ينسحب على عنوان قصة "الفقيد" التي تضعنا بإزاء مواقف بشرية متناقضة ومفارقة. حيث تتزامن طقوس العزاء التي تقام في بيت زوجة الفقيد التي تعيش مع ابنها(فيصل) مع زغاريد حفل زفاف(دانة) بنت الجيران التي كان من المفروض أن ترتبط بفيصل الذي يعيش لحظات عصيبة، تتراوح بين وطأة فقدان الأب من جهة وفقدان الحبيبة من جهة ثانية، لكن أقصى درجات المرارة هي أن يتزامن الحدثان في وقت واحد...

وقد يرى البعض في الانشغال المفرط بفكرة الموت دليلا يشهد على أن هناك ضرباً من الحالة المرضية في رؤية الكتابة إلى العالم، وعلى الانشغال بضعف الإنسان وفنائه بدلا من الاهتمام بمواطن قوته. لكن إذا سلمنا بأن الانشغال بالموت كان في بعض الحالات انشغالاً مرضياً، فإن هذا الوعي بالموت، هو في حد ذاته، إحدى بديهيات التفكير الإنساني منذ بداية الخليقة، من هنا يحق لنا أن نتساءل: أليس مصير كل وجود بشري هو الموت...

وما يعزز ترسخ الرؤية الترابطية للكاتبة بين موضوع الموت في علاقته بالقلق هو إيراد الكاتبة لكثير من الحالات المزاجية المتوترة والمتشائمة والقلقة: حالات شخصيات تضع رجلاً في الحياة والرجل الثانية في المستقبل الذي يبعث على الكآبة، والذي يتهددها بالشيخوخة والموت والمجهول. من هنا تغدو هذه الشخصيات، بالمقابل، على وعي أكثر أنها تعيش في مواجهة نهاية ما، ما دام هذا الوجود البشري محفوفاً بالمخاطر، ويمكن في أي لحظة أن يختفي في العدم، وتصبح هي في "خبر كان".

تجليات شعرية الكتابة القصصية:

من خلال تفحصنا الفني لهذه الأضمومة القصصية، سنلفي أن الكاتبة اعتمدت على صوغ تعبيري، يمكن تركيز أهم مكوناته على الشكل التالي: وفرة الجمل القصيرة الحادة، بأسلوب برقي خاطف، وبعنف في اللغة الذي نتعرف عليه من العنوان الرئيسي ("ضجيج") وكذا العناوين الداخلية. وهذا الأسلوب الفني في تقديم المادة القصصية يبدو أحياناً عاديا في مظهره، ولكنه في مخبره يتغلف بالسخرية اللاذعة من الذات التي تعيش المفارقات، ومن الآخر المتسلط، المتعالي...

أما عن الرؤية الفنية للكاتبة في تقديم تلك الموضوعات الآنفة الذكر(القلق، المرض، الأفق المجهول)، فإننا نسجل أن هذه الموضوعات جاءت ملفوفة في سياق وجودي وتاريخي ونفسي متواتر، مما يزيل عن تناولها ذلك التصور اليومي السيار لدى تداولها. حتى وإن كانت تلك المواضيع قريبة، في حالات كثيرة، من اللقطات والمشاهد والبورتريهات، فإنها، مع ذلك، حافظت على الحد الذي يجنبها السقوط في درك الكتابة التقريرية البسيطة والواضحة.

كما أن نظير هذه القصص لا يعتمد فقط على هيمنة عنصر الحدث، بل غدا شغله الشاغل كذلك، هو رصد كينونة الإنسان في وجوديته التي يسودها التمزق النفسي والعجز والصراع المرير مع المرض، من خلال التركيز على لقطات ومشاهد وبورتريهات حية. حيث تتمادى الكاتبة في التركيز على البعدين: التأملي والاستبطاني، عبر الحفر العميق في طبقات الروح الإنسانية الهشة، وبالضبط في المفاصل الكبرى من صيرورة حياته (ضعف/عجز/مرض/موت...) من أجل الوصول إلى نقطة الضوء في هذه العتمة التي تضرب بستارها الحديدي على كيان هذه الشخصيات الجريحة والمتألمة.

هكذا نجد أن الكاتبة تعبر عن رهافة حس بالغة، ودقة متناهية في السرد والوصف. فهي تجسد صورا ولقطات نابضة بالحياة في تشخيصها للمشاهد والمواقف الموصوفة أو المسرودة. كما أن هذا الإجراء الفني يطول حتى العواطف والأحاسيس الإنسانية التي تتجسد أحياناً لتجعلنا نحس ونتألم ونفرح ونبكي مع أوضاع تلك الشخصيات الموصوفة في هذه الحالات أو تلك. على الخصوص وأن شخصيات هيفاء السنعوسي مميزة بتوصيفات نفسية واجتماعية وجسمية تثير الكثير من تعاطف القارئ، وتجاوبه مع آمالها وآلامها.

يمكن القول، إذاً، إن مهمة الفن القصصي غدت أكثر تعقيداً مما كانت عليه. فتعقد الحياة المعاصرة يطرح في المقابل تعقد الفن التعبيري نفسه، ولم يكن بإمكان القصة التقليدية - بأسلوبها وشخصياتها ولغتها - أن تكون المعادل الفني، أو المعبر الموضوعي عما تمور به الحياة الجديدة، بما فيها من متاهات وفوضى وصراعات ومفارقات.

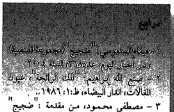
هذه هي الحقيقة الأبدية التي ما انفكت الكاتبة ترفع عقيرتها عالية من أجل إقناع الآخرين بها، وسط ضجيج الأجوبة السهلة التي تسبق السؤال وتلغيه. فإذا نظرنا إلى نهاية قصتها "ضجيج"، فإننا سنجد هذا الموضوع يصيب صاحبه بكثير من الأرق والحزن والأسى مما يخلق لديه صداعا مزمناً. فالأسئلة التي يثيرها لا يستطيع أن يجد لها أجوبة تنقذه من ضياعه وتيهه :«سؤال يغزو أعماقها مرة أخرى، يستجدي الإجابة.. تعجز فتلجأ إلى الصمت مرة أخرى فهو سلاحها الوحي»(٤).

كما لفت انتباهنا انشغال الكاتبة الكبير بحالات الوهن والضعف والعجز التي تستبد بشخصيات قصصها. ولقد حملنا سؤالنا للكاتبة نفسها، فكان جوابها على الشكل لتالي: «الحالات الطبيعية للبشر لا تلفت انتباهي لأنها طبيعية وتعيش حياتها بشكل سوي، أما الحالات المريضة فهي تلفت انتباهي كثيرا خاصة إذا كانت مشروخة نفسيا، لأنها بالفعل بحاجة إلى معالجة نفسية كي تعيش حالة سوية». لكن هذا لا يعني أن الكاتبة سوداوية في رؤيتها للعالم، وتلح على تلوين كل المشاهد الاجتماعية في قصصها باللون السود القاتم. تستطرد هيفاء السنعوسي في هذا السياق:«مشكلتي أنني حالمة بعالم مثالي يسوده الصدق والحب والسلام، ولكنني للأسف لا أراه إلا في أحلام اليقظة وفي بعض أحلام المنام وفي بعض الشخصيات التي يندر أن تجدها في هذا الزمن علينا أن نكون أقوياء بقيمنا وبقناعتنا بالمبادئ وإلا ستفترسنا الذئاب البشرية بطبيعتي أنا متفائلة مناضلة جيدة، ولا أفرط بمبادئي على الإطلاق».

من أهم ما يشعر به القارئ، وهو ينهي المجموعة القصصية برمتها، أن هيفاء السنعوسي تمثلت في هذه المجموعة صورة تلك القادمة التي تأتي متأخرة إلى مسرح كان من قبل يفيض بالمرح والعزة والصحة والعافية، ولكن الحزن أصبح يخيم عليه، وذلك لرحيل أولئك الذين أشاعوا فيه المرح. حيث عمدت إلى طرح الأسئلة المتشعبة في طريق المتلقي، وذلك من خلال وضعيات الشخصيات المتداخلة والمختلفة دون أن تكون محابية للقارئ الذي تعود على الأجوبة والحلول النهائية التي تعود القارئ التقليدي أن يجدها في نهاية كل قصة...

إنها قصص تحدث بالفعل ضجيجاً في دماغ الذين ألفوا استهلاك وجبات القصص السريعة والتي لا تخلف سوى حالة خدر عابرة، يستيقظون بعدها على حقيقة ما هم عليه من أوضاع إشكالية مزمنة. في حين أن قصص السنعوسي لا تنتهي أسئلتها بانتهاء قراءة المجموعة، بل يظل هاجس تلك الأسئلة ملازما لنا كقصص إشكالية تنتظر منا دائماً مشاريع الفهم لا الفهم النهائي...وهنا البرزخ الفارق بين المستهلك والمنتج: قراء كنا أو مبدعين.

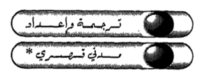
• كاتب وأكاديمي من المغرب



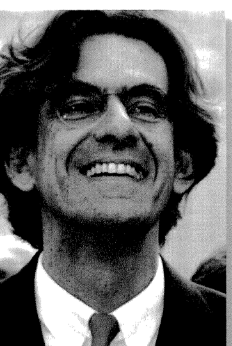
مراجع

١ - هيفاء السنعوسي : "ضجيج" (مجموعة قصصية) ،دار أخبار اليوم، عدد٣٦٨، السنة ٢٠٠٤.
٢ - صنع الله إبراهيم: "تلك الرائحة"، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط:١، ١٩٨٦.
٣ - مصطفى محمود، من مقدمة : "ضجيج" (مجموعة قصصية) للكاتبة هيفاء السنعوسي، دار أخبار اليوم، عدد٣٦٨، السنة ٢٠٠٤، ص:١٢.
٤ - المرجع نفسه، ص:٢٧.

لوك فيري :
نحن أقل أنانية وفردانية مما نظن!


ترجمة وإعداد
مدني قصري *

لوك فيري أستاذ للفلسفة، وصاحب مؤلفات ذائعة الصيت، آخرها عنوانه "محاربة المخاوف... الفلسفة كحب للحكمة" (الصادرة عن دار أوديل جاكوب). كان لوك فيري وزيراً للتربية الوطنية ما بين عامي ٢٠٠٢ و٢٠٠٤. يعرّف لوك فيري الفلسفة بأنها طريقة للبحث عن الخلاص. ففي رأيه أن السمو الروحي لم يعد يكمن إلا في الحميمية الماثلة في الحياة الشخصية لكل فرد. لكنه يرى أنه من الخطأ الإعتقاد أن البحث عن هذا السموّ في داخل الذات سيجعلنا أكثر أنانية وفردانية من أسلافنا. حول كتابه "محاربة المخاوف" كان لنا معه هذا الحوار.


فيري

■ في كتابك الجديد" محاربة المخاوف" نراك تجمع وتُفاعل عدداً لا يحصى من المبادىء الفلسفية التي كثيراً ما تتبعثر في عقول الناس، في شكل جدارية فكرية مؤثرة. كنا نحبذ لو كنتَ أستاذنا في الفلسفة. ولا شك أن الوتر البداغوجي (التربوي) يمنحك في الظاهر، متعةً كبرى، أكبر مما توفره لك السياسة؟

- إذا كنتُ قد دخلتُ في فترة مَا إلى السياسة فذاك لظني أن اليسار الفرنسي قد أراد في النهاية أن يهتم بالمدرسة. لكنني أخطأتُ الظن. غير أن ما هو مؤكدٌ عندي، أن شغفي في حياتي هو الفلسفة، بطبيعة الحال.

■ في الأصل، حسب رأيك، كانت الفلسفة أداةً عملية، تستعمل العقلَ بالتأكيد، لكن هدفها بالأساس هو تعليمنا كيف نعيش، وليس كيف نتفلسف حول الواقع أو "الحقيقة". هل علينا أن نكون جميعاً فلاسفة؟ أم نحن فلاسفة من حيث لا ندري؟

- ليس كل الناس فلاسفة بطبعهم، لكن في مقدور كل الناس أن يصبحوا أكثر حكمة، وأكثر طمأنينة، لو مارسوا قليلا من الفلسفة. إنّ قناعة أكبر الفلاسفة في العصور القديمة كانت أن حياتنا "محصورة" باستمرار بفعل مخاوف متعددة، وأنه إذا أردنا أن نرقى إلى "حياة طيبة" وحرة وكريمة فإنه ينبغي علينا أن نتغلب على هذه المخاوف. وهذا بالفعل ما يمكن الجميع فهمه واستيعابه.

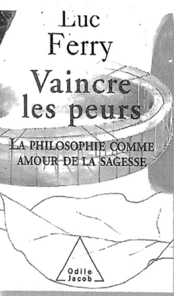
■ المسيحية التي نراك تثبت في وضوح قدرتَها على خلق الحداثة (قبل أن تذوب فيها) قد "قَلَبَتْ - في رأيك - المنطقَ اليوناني رأساً على عقب". وهذا، كما تقول، واضح كل الوضوح، في إنجيل جون. فهل يجوز لنا أن نتخيل هذا الرجل كعبقري فيلسوف؟

- بالتأكيد. لكن لا ينبغي أن ننسى أن هذا الرجل، مبدئياً، ينقل إلينا رسالةَ المسيح، وليس هو الذي يخترعه.

والحال أن جون لعله كان يعرف الفكر اليوناني كل المعرفة، ولا سيما المذهب الرواقي stoïcisme. السطر الأول من الإنجيل الذي يقول :"في البدء كان الكلم (اللوغوس LOGOS) لشاهدٌ على ذلك حقاً. في هذه الجملة يجري انتقال فكرة إغريقية عن الرب كنظام كَوْنيّ للعالم إلى الرب ككائن متجسد في عبده ألا وهو المسيح. هذه الثورة الثيولوجية (اللاهوتية) تغيّر كلّ شيء رأساً على عقب: فبينما كان الجانب الرباني عند الإغريق مقبولاً من العقل (طالما أنه يندمج مع النظام الكوني لكونه في الوقت ذاته عجيب ومتناغم وليس من صنع البشر) فإن الرب المتجسد عند المسيحيين هو موضوع إيمان حقيقي أساساً: فالمسألة أمام المسيح ليست معرفة إنْ كان ما يقوله عقلانياً أم لا، بل المسألة هي معرفة إنْ كنا نثق به أم لا، إنْ كنا نؤمن أو لا بوعده الأساسي، ألا وهو البعث، بعث الاجساد؟ فللتفكير في كل هذا الإنقلاب العميق كان لا بد بالتأكيد من فيلسوف محنك.

■ **نراك تولي دوراً حاسماً، كوبرنيكياً (نسبة للفيلسوف كوبرنيك) لـ جان جاك روسو. فبعد سقوط إيديولوجيات اليسار المتطرف في السبعينيات أفل نجم روسو كما هو معروف. بعض الثوريين السابقين كانوا يفضلون عليه فولتير أو مونتيسكيو، أو توكفيل، وكانوا يذهبون إلى حدّ وصفه بأب الطوباويين الحالمين الذين أنتجوا أسوأ النظم الشمولية... أهو ظلم أخرق؟**

– إننا نجد كل شيء عند روسو، ونادراً ما هو أسوأ، وفي غالب الأحيان ما هو أفضل. إنه عبقريٌ، أكثر تأثراً ألف مرة من فولتير على الصعيد الفلسفي. فهو الذي أسس، بفكره عن الحرية، الفلسفةَ المعاصرة برمتها، لغاية هرسل Hursel، وسارتر وهيدغر. وهو أول من صاغ فكرة أن ليس ثمة طبيعة بشرية، بل أن الإنسان هو وحده القادر على أن ينتزع نفسه من طبيعته ومن تاريخه. الحيوان خاضع كلياً لغريزته الطبيعية. أنظروا مثلا إلى السلاحف المائية الصغيرة: فبعد ثوانٍ قليلة من ولادتها تصير قادرة على المشي، وعلى العوم، وعلى الأكل معاً، فيما ابن آدم، الذي لا يقوده شيءٌ، نجده يُؤْثِرُ المكوثَ في بيت والديه حتى سن الخامسة والعشرين. فهذا الفاصل



بالنسبة إلى القاعدة الطبيعية هو الذي يصنع سحر روسو الذي فكّر أعمق وأفضل مما فكرّ غيره.

■ **كان روسو يقول: "الإنسان طيبٌ بطبعه، والمجتمع هو الذي يُحرِّفه (أي يُضِل طريقه)". ونراكم تقدّمونه لنا بوصفه كرجل وجوديّ يقول لنا: "الإنسان غير مكتمل عند الولادة، لذلك يمكن أن يصبح لاإنسانياً، لكنه الشرط الأساسي لحريته". ما الذي كان يمكن لسارتر أن يردّ به على هذه الصلة الروسوية (والكانطية) (نسبة الى روسو وكانط)؟**

– لم يكن سارتر مؤرخ فلسفة. فهو لا يعرف الكثير عن روسو. لم يكن روسو قضيته. فهو يتبنى أفكاره من حيث لا يدري، لأنها تأتيه عن طريق فينومينولوجيا هوسرل Husserl الموروثة هي نفسها عن كانط تلميذ روسو الرئيسي فيما يتصل بالحرية البشرية. لم يكن سارتر يرى في روسو إلا فيلسوفاً "بورجوازياً" من بين فلاسفة بورجوازيين عديدين، وفقاً للتأويلات والاجتهادات الماركسية. فحكمُه إذن لا طائل من ورائه.

■ **نراك في بداية كتابك تذكر البوذية في اختصار شديد مرات عديدة، لتقارنها مع الطاوية. فبعيداً عن أي ادعاء منك الإلمام بكل الثقافات، لماذا لم تحتفظ فيما بعد بهذه النظرة الخاطفة تجاه بعض الثقافات غير الغربية؟**

– لأسباب جوهرية. ففضلا عن كون أن "موسوعات الفكر الشمولي" تبدو لي خارج العقل فأنا على يقين من أن الفكر الفلسفي الخالص اختراعٌ غربي. بالطبع هناك أفكار هائلة في الشرق وفي غيره، لكنها جميعاً، بما فيها البوذية، يُنظَر إليها بشكل من الأشكال من زاوية العالم الديني "الدوغماتي"، بالمعنى اللاهوتي للكلمة. لا يعني هذا أن هذه الأفكار أقل جودة أو أهمية، لكن كل ما في الأمر أن مشروعي كان قائماً على سرد وتأمل التاريخ الغربي للفلسفة، ليس إلا!.

■ **لكنْ ألم يكن الفيلسوف نيتشه نفسه طاوياً بعض الشيء، أي معتنقاً إلى حدٍّ من الحدود تلك الفلسفة الصينية القديمة التي تصفونها بأنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالواقع وبالمادة، وهي مرجعية أخرى غير غربية كان بإمكانكم أن تستثمروها أيضاً؟**

– ثمة بالطبع مقاطعُ في كتابي أصفُ فيها الطاوية كمعادلٍ غربي للبوذية من أوجه عديدة. غير أنني أعتقد أن الكيفية التي يضع بها الغربيون ما بين قوسين كلّ ما يرونه غير ملائم لهم في الأفكار الشرقية لكي لا يحتفظوا منها إلا بما يلتصق بالعالم العلماني، كيفية ليست بأي حال أفضل الكيفيات لقراءة الغيرية alterite (أي فهم الآخر في مقابل الأنا).



■ **في هذا الصدد، أليس من المحيّر أن يكون الفلاسفة المعاصرون مسؤولين عن انتشار المعنى المضاد الذي تشير إليه في كتاباتك عن كلمة "العدمية" nihilisme التي استعملها نيتشه؟**

– إن مَنْ أحسنوا قراءةَ نيتشه لم يخطئوا الفهم أبداً. العدميةُ، في نظر نيتشه بالطبع، لا تعني أن يكون الإنسان تهكمياً، وأن لا يؤمن بشيء مطلقاً، وأن لا يحمل أية مُثل، بل الأمر العكس تماماً. إنه يعني كون الإنسان مفعماً بالمثل. كانت أطروحته الكبرى في هذا الشأن أن الإنسية وريثة عصر الأنوار، كانت، في الوقت الذي كانت تدّعي فيه أنها تمارس نقد الدين، تكرس بنية هذا الدين الأساسية نفسها أي التعارض القائم ما بين ما هو موجود على هذه الحياة الدنيا (أي الحقيقي كما هو قائم) وما

بين ما هو موجود في العالم الآخر (أي المثل). لم نعد نملك الفردوس، بل أحللنا محله "الديمقراطية"، و"الجمهورية"، و"الإشتراكية"، و"الشيوعية"، أي، باختصار "الأصنام" الجديدة كما وصفها الفيلسوف نيتشه. والحال أن هذه الأخيرة، حسب نيتشه، لم يخلقها المسيحيون الجدد (الذين لا يعرفون أنهم مسيحيون جدد) إلا من أجل إنكار الواقع الحقيقي، من أجل الحكم عليه وتفادي محبته كما هو. وهنا تحديداً تكمن، في رأيه، العدمية التي كان فكره برمته نقداً لها أساساً.

■ **الا يذكّرنا عصرُ ما بعد نيتشه الذي تصفه في كتابك، بـ "الزين" Zen، الذي يدعو العقل الحر إلى أن يواجه المجهول المطلق للعالم، والوعيّ، بأكثر الطرق فجاجةً، خارج كل تصور، وخارج كل فكر؟ أليست هذه هي الكيفية الشرقية في رؤية "السمو المثولي" ؟**

– لعلك على حق، لكن لا يسعني الحكم على هذا الأمر بنفسي. لست أملك أية كفاءة في هذا الشأن. إن ما أفعله ما بين البوذية والطاوية يبدو لي مقبولاً، لكنني لن أغامر بـ "رأسي" في هذا الموضوع.

■ **كلنا، بطبيعة الحال، أنانيون، لكن الآخر يثير انشغالنا بشكل تلقائي. أنانيون في التلصص مثلا، ولكن أيضا لأننا بلا شك، نحب أن ننسج كل أشكال العلاقات الحيوية مع الآخرين. الا يوجد فينا شكل من أشكال الذكاء الجماعي؟**

– هل أنت متأكد بأنّ التلصص هو أفضل مثال للولع بالآخر والإنشغال به؟ لكنك على حق على أية حال طالما أن الآخر يُسائلنا ويستجوبنا باستمرار، ولعلنا بلا شك أقل أنانية مما نعتقد نحن أنفسنا. وهنا تكمن كل مفارقة الحب. هنا، في "القلب"، كما يقال بحق، نُحس كل ذلك. ومع ذلك، فمن البديهي أن هذا الحب ينتزعنا من ذواتنا لينتقل إلى الآخر. ما أجمل هذه الصورة، صورة هذا التصور الأساسي لـ "السمو في داخل المثول" (حالة الكائن الماثل في كائن آخر)".

■ **من ليفياثان Leviathan هوبس Hobbes إلى العقد الاجتماعي لروسو، مروراً باليد الخفية لآدم سميث، والوعي العمالي لكارل ماركس... ما فتىء الفلاسفة يقترحون رؤى متعددة للذكاء الجماعي. هل ثمة نموذج جديد بصدد الظهور من شأنه أن يواجه الرهانات الحالية لمجتمعاتنا؟**

LUC FERRY



– ما فتئنا نردّد القول بأننا نعيش في عالم فرداني، أناني. لكنْ مع ذلك لا أعتقد أن الإنشغال الجماعي قد اختفى من عالمنا بشكل نهائي. إن ما حدث منذ أربعين عاماً كان ثورة هادئة. ومنذ عهد قريب كان الناس يضحّون بحياتهم الخاصة، إنْ اقتضى الأمر ذلك، لصالح الدولة، لصالح الدائرة العامة. وأروعُ مثال على ذلك في هذا الصدد هو الحرب. فما بعد أحداث فرنسا عام ١٩٦٨ إنقلبتْ العلاقة رأساً على عقب، إذ صارت الدولة في صالح الحياة الخاصة، وفي صالح العائلات والأفراد. فنحن جميعاً ننتظر من الدولة أن تُسهّل علينا الحياة. وقد صرنا نعتقد أن الفردانية على هذا النحو قد قوّضتْ دائرةَ النشاط الجماعي، لكن هذا ليس صحيحاً، فالحقيقة أننا جميعاً نعاني من مشاكل الحياة الزوجية نفسها، والطلاق نفسه، ومن مشاكل البطالة والتربية والتعليم والمهنة الخ... نفسها. حتى صارت الإنشغالات الفردية انشغالاتٍ جماعية، حتى دون أن نعي بها.

> **ما فتئنا نردّد القول بأننا نعيش في عالم فرداني، أناني. لكنْ مع ذلك لا أعتقد أن الإنشغال الجماعي قد اختفى من عالمنا بشكل نهائي**

■ **حسب عدد متنام من المراقبين سوف تصبح الرهاناتُ الإيكولوجية والمرتبطة بالمحيط الحيوي حاسمة جداً. هل تعتقد، من وجهة النظر هذه، أن البشر لن يتطوروا (أي لن يتفاعلوا) إلا تحت ضغط المصائب التي تنتظرنا، والتي قد تكون رهيبة جداً؟ لقد أطلقتم في السابق مشروعكم الخاص بحماية البيئة. فهل تغيّرت وجهة نظركم في هذا الشأن؟**

– لا، لأنني لم أنتقد قط الإيكولوجيا في حد ذاتها، لكنني انتقدتُ فقط التيارات الإيكولوجية "العميقة" أو الأصولية التي أعتبرها تشويهاً مرعباً للإيكولوجيا. لقد أردت، على العكس، الدفاعَ عن الإيكولوجيا التي تبدو لي اليوم مثل الأمس تماماً، انشغالاً مشروعاً، بل وملحاً أيضاً. إنّ ما يزعجني حقاً في الإيكولوجيا السياسية هو أنها لم تكن في غالب الأحيان سوى وسيلة للإنتقال من "الأحمر إلى الأخضر"، ومن النقد اليساري إلى النقد الإيكولوجي للعالم الليبرالي الإجتماعي الديمقراطي الذي نعيش فيه. فهذا بالذات وليس شيئاً آخر هو الذي أردت أن أبرزه وأفضحه. أما ما عدا ذلك فأنا إيكولوجي أكثر من أي وقت مضى. والحال أنني كنت قد اقترحتُ مع "نيكولا هولو" بأن ننشىء لجنة أخلاقية إيكولوجية للبيئة على غرار اللجنة الأخلاقية من أجل علوم الحياة. وقد اعتمدَ مجلسُ الوزراء المشروعَ لكنَّ الحكومة ما لبثت أن تغيرت. فإذا نحن لم نتزوّد بالمؤسسات من هذا النمط فإني أخشى الا نتحرك في المستقبل إلا تحت الضغط القاهر، أي عندما يفوت الأوان.

المصدر / كليه نوفيل

*كاتب ومترجم جزائري مقيم في الأردن

Meryad2003@yahoo.fr

قراءات أولية في أدب محمد خضير

د. علي عبد الأمير صالح*

يشكل أدب محمد خضير ظاهرةً فريدةً في أدبنا العراقي المعاصر، ليس بسبب كون هذا الكاتب البصري واحداً من ألمع القصاصين العراقيين والعرب بل لأنه مجنون الأبجدية وصانع الحكايات، أو مخترع الحكايات، إذا استخدمنا تعبير غابرييل غارسيا ماركيز...

محمد خضير
الحكاية الجديدة
نقد أدبي

ولأن محمد خضير رجل دءوب وصموت في آن، فقد عكف على القراءة والدراسة العميقة والبحث عن كل ما هو جديد وخارج المألوف.. واستطاعت أعماله السردية أن تتكامل في الإقناع بتجاوزها لمقولات الجنس الأدبي المحدد، وبتأصيل وبلورة شكل القصة القصيرة في الاتجاه الفني والفكري الحديث، منفتحة على مختلف الأشكال التعبيرية ذات العلاقة بالنص السردي، مثل الشعر والأسطورة والرواية وأشكال الحكي التراثي والشعبي..

ان محمد خضير، شأنه شأن بورخيس، لا يفتخر بما دونه خلال سني حياته بل يفتخر بما قرأه قراءةً عميقةً.. لأن كل قراءة جديدة هي إعادة إنتاج للنص وصورة أخرى لرؤيا الكاتب...

وسواء كتب محمد خضير هذا اللون من الأدب أو سواه، فهو يكتب أدباً متميزاً، رفيعاً، بحيث انك خلال قراءاتك لقصصه ودراساته تكتشف انه يتعذر إحلال كلمة محل أخرى لفرط دقتها وتأديتها المعنى الذي قصدته على وجهه الصحيح.. هذا الكاتب البصري لا يكتب تلك الكتابة سريعة العطب، سريعة التهافت التي سادت كثيراً في السنوات الأخيرة وصارت آفةً مستشرية في أدبنا العراقي والعربي على حد سواء، بل يتوقف عند كل كلمة يخطها قلمه، يتأملها، قبل أن يتجاوزها ليكتب كلمةً أخرى في سياق مشروعه السردي أو النقدي.. ذلك أن خضير كتب القصة القصيرة والرواية والدراسة النقدية والمقالة الأدبية.

فبينما يسعى بعض الكتاب إلى الشهرة بلا رصيد إبداعي يواصل محمد خضير عمله الهادئ الدءوب وتأملاته ليخترع لنا الحكايات ويقذفنا مرةً واحدةً في فرن عذاباته – وهو الذي عاش ثلاث حروب مدمرة – ذلك أن محمد خضير يكتب في غرفته الكائنة على السطح – فوق المطبخ... ولأن هذه الغرفة بين نارين، الشمس والمطبخ، فإنها تتحول في الصيف إلى فرن تنضج فيه القصص أو تُشوى شيأ او تطرق طرقاً ... هكذا يكتب القاص في مقدمة مجموعته الثانية (في درجة ٤٥ مئوي)..

بدأ محمد خضير مسيرته الأدبية في منتصف ستينات القرن الماضي، وفي خلال نصف قرن لم يصدر غير سبعة كتب هي :– " المملكة السوداء " – قصص – ١٩٧٢، و" في درجة ٤٥ مئوي " – قصص – ١٩٧٨، و" بصرياثا – صورة مدينة " – ١٩٩٣، و"رؤيا خريف " – قصص – ١٩٩٥، و" الحكاية الجديدة " – نقد أدبي – ١٩٩٥، و" تحنيط " – منتخبات من مجاميعه القصصية الثلاث فضلاً عن قصة " البطات البحرية " – ١٩٩٨، وأخيراً " كراسة كانون " – رواية – ٢٠٠١.

من هذا نستنتج انشغال خضير العميق بإثراء تجربته الفنية في كل جوانبها، وحرصه الكبير على إنجاز ما هو طازج وخارج السياق المألوف، إذ انه أحد القلائل من حاملي هم التجديد والمغايرة في كتابة القصة العربية.

ولعل جملة ما سبق يشكل مسوغاً راسخاً لكثرة الدراسات والأبحاث التي تناولت قصصه وتجربته، ومبرراً مفهوماً لترجمة العديد من نتاجاته إلى غير لغة.. أما ما تم جمعه في كتاب، فنشير إلى " مرآة السرد – قراءة في أدب محمد خضير" للناقدين العراقيين الدكتور مالك المطلبي، وعبد الرحمن طهمازي الذي صدر سنة ١٩٩٠ ببغداد.

لم يسعَ محمد خضير إلى جائزة من الجوائز.. كانت الجوائز هي التي تسعى إليه. كان همه الوحيد أن يبقى منزوياً في صومعته الأدبية ليواصل القراءة والكتابة والتأمل.. لذا لم تكن مفاجأةً أن يُمنح جائزة مؤسسة سلطان العويس الثقافية

بدورتها الثامنة في مجال القصة، أواخر سنة ٢٠٠٣، وأن ينال زميله الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر جائزة الشعر.

يأتي منح هذه الجائزة تأكيداً لأهمية منجز خضير في مجال الثقافة العربية، وفي إسهاماته لتأسيس نمط من الكتابة السردية المغايرة، فالهيمنة الكبرى في نصوصه للمخيلة التي تلتقط الواقع عبر أشكال تحديثية، بدءاً بما هو محسوس وانتهاءً بالرؤى.

كان محمد خضير منذ بداية مسيرته الأدبية يعي مسؤوليته في إثارة الأسئلة الصادمة التي تتحرش بالتابوات الموروثة، وكذلك المبتكرة حديثاً.. ولم يكن يخشى دخول المساحات المحظورة التي ظل زملاؤه القصاصون يترددون أمامها لا بل يخافون التغلغل في أعماقها.. ولهذا فقد أثارت نتاجاته القصصية المنشورة طوال نصف قرن كثيراً من الأسئلة.. أما الأجوبة فكانت دوماً قاصرةً، مخاتلةً، منافقةً.. " الأجوبة عمياء، وحدها الأسئلة ترى "..

ففي كل أعماله السردية المتميزة كان خضير يبحث عن المعنى.. فالثقافة هي حقل المعنى، وان كل إنسان تشغله قضية المعنى هو الإنسان المثقف حصراً، وهنا يكمن الفرق الجوهري بين الإنسان الاعتيادي والإنسان المثقف، فالأخير هو من تشغله قضية المعنى، كما يقول محمد أركون.. والمثقف كائن في حضرة اللغة. انه يسكن العالم (زماناً ومكاناً) في اللغة، على أن تستحيل اللغة حاضنة للإبداع والإنتاج المعرفي، لا وسيلة ثرثرة وهراء، إذ علينا أن نفرق بين الدعي الثرثار المتحذلق والمثقف اللاعب الماهر في ساحة الفكر.

كان خضير ولا يزال يفكر في معنى الوجود الإنساني، الذي ظل لصيقاً بفكرة الحرية التي من دونها لا يستطيع المرء أن يحقق إنسانيته ومشروعه النهضوي. وفي هذا السياق يقول خضير : " إن الأدباء العراقيين، اليوم، يبحثون عن مواقع جديدة للإبداع لمواجهة أسئلة الضمير المعذبة، وتحولات التاريخ القاسي. "

وفي خلال قراءاتنا لمنجز خضير القصصي نجد انه يبتعد كثيراً عن العموميات والصيغ الجاهزة ويتوغل بثقة وبجرأة في مناطق عذراء، بكر، لم يصلها إلا القليل القليل من زملائه الكتاب العرب.. وطالما أثارت مغامراته الأدبية وابتكاراته هذه جدلاً واسعاً في الأوساط الثقافية عراقياً وعربياً.

يؤكد النقد الجديد على أن العمل الأدبي في بنيته يحتوي على معنى متعدد، غامض. وهو ما يسميه رولان بارت " غموضاً متعدداً ".. هذا هو ما نلمسه من خلال قراءة نصوص مجموعته الثالثة " رؤيا خريف " وبخاصة قصته " داما، دامي، دامو " و" صحيفة التساؤلات ".

كان الكاتب منذ بداية مسيرته الأدبية يعي مسؤوليته في إثارة الأسئلة الصادمة التي تتحرش بالتابوات الموروثة

قلنا آنفاً أن محمد خضير قد توغل بثقة وبجرأة في مناطق عذراء، غير مكتشفة سابقاً، والآن نقول إن هذا الرأي ينطبق على كتابه " بصرياثا – صورة مدينة ". هذا الكتاب الفريد الذي يثير دهشتنا ينفتح على فنون إبداعية كثيرة.. انه مزيج أخاذ من التاريخ والحكاية والنقد الأدبي والمذكرات والأشعار والفكر والفلسفة. وفي هذا السياق يقول الناقد الإنجليزي ديفيد لوج : " في الحقيقة، يبدو أننا نعيش عبر حقبة تعديدية ثقافية لا سابق لها، تسمح، في الفنون كلها، بتنوع مدهش من الأساليب كي تزدهر في الوقت ذاته مع أنها في حالات عديدة متعارضة جذرياً لأسباب جمالية ومعرفية، ما من أسلوب استطاع أن يصبح مهيمناً. "

يقول ياوس : "ان كل كاتب ينطلق من أفق فكري وجمالي يكيف تصرفه في الموضوعات والأفكار وتدبيره للغة وسياسته للأشكال والأساليب. ويتكون من تمرسه الجمالي بالجنس الأدبي الذي يبدع فيه ومن تصوره الخاص للكتابة ومن ذخيرة قراءاته."

واستناداً إلى فرضية ياوس المذكورة آنفاً فإن كل قارئ، خاصة إذا كان ناقداً، يمتلك أفقاً فكرياً وجمالياً كذلك يشرط تلقيه للنص الأدبي وتعبئته بالمعنى وتأويله لبنيته الشكلية. ويتألف هذا الأفق المدعو بـ " أفق التوقع " من خبرته المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء.

وحين يقرأ المرء نصوص خضير السردية يندهش من قدرتها على تغيير أفق توقعه، أي معاييره الفكرية والجمالية ويستسلم لغوايتها. إن نص خضير يغير معاييرنا ويؤثر فينا تأثيراً قوياً، وهذا دليل على انزياح النص عن معايير القارئ وتعديله لأفق توقعه. وبحسب نظرية جمالية التلقي فإن نص خضير ذو قيمة فنية عالية.. لأن المسافة الجمالية بين أفق النص وافق المتلقي هي خير ما يمكن الاحتكام إليه لتحديد جمالية الأدب.

إن النصوص الأدبية الجيدة هي تلك التي تراهن على تعديل آفاق توقع قرائها.. ولهذا فان كثرة الجدل الدائر حول كتابات خضير نابع من كونها تصدم أفق توقع القارئ الكسول الذي اعتاد أن يتلقى إجابات عن أسئلته وان تستجيب – أي النصوص – لانتظاراته.. إن نص محمد خضير ليس نسخةً مطابقةً لأصل جاهز تكرر موضوعه أو صورةً موافقة لمعيار مقرر تجتر شكله. انه نص فريد، أخاذ، ومبدع.. وهو يدعونا، دوماً، إلى استجلاء سمات التفرد والإبداع فيه، واستنطاق عمقه الفكري، وتحديد طبيعة وقعه وشدة أثره في القراء والنقاد من خلال فحص ردود أفعالهم وخطاباتهم.

إن لغة محمد خضير غنية، ثرة، مليئة بالإيحاءات والاستعارات والرموز، وجمله مترعة بالتوصيف الشعري الجميل.. في (بصرياثا) كتابه الصادر عن دار (الأمد) و(المدى) يقول : " الصحراء كتاب قديم سارت عليه الأصابع وهرأت أوراقه بعد أن حفرت الأقلام متونه " ص ٩١... و" رسم السجين خريطة الفرار على جلد قربة ماء فارغة ناسخاً طبوغرافية الخوف بطبوغرافية الحرية "... وهكذا تدخل لغة النثر في فضاء الشعر.

والآن لنعرج على مجموعته القصصية " رؤيا خريف " الصادرة عن مؤسسة عبد الحميد شومان لنقرأ في قصته " داما، دامي، دامو " ص ٦٧ ما يلي :

"انهمر النرجس الأبيض على صحن فتاتي الأسود وغيبنا عن دنيانا أريج القيصوم الهاب من كل ناحية ثم أزاح النومُ اللثامَ عن خدود وثغور ونحور يقودها ربابنة الداما كالسبايا. كن يغبن في جب الحديقة، حين هزني نشيج هزار، أم كان هذا بكاء فتاتي ؟ "

ويقول في ص٦٨ على لسان بطلة القصة : " لو لم تكن عطاراً من عطاري اللعبة لاعتبرتك دجالاً. لن نغير شيئاً من مصيرنا لو أخفينا حقيقة شخصياتنا. لقد اخترقت اللعبة ألبابنا. أحرقت جسورنا. محت أسماءنا. استعبدتنا. اللعبة ليست خارجنا. إن الأحجار هناك تمهد لسجننا. تحطم عظامنا. تمتص عصير شبابنا."

يتمتع محمد خضير بموهبة استثنائية وثقافية واسعة وأفق شاسع.. وهو في كل عمل أدبي له يفتش عن لغة جديدة وأسلوب جديد بعيداً عن التقريرية والمباشرة.

ففي كتابه " بصرياثا - صورة مدينة " يستفيد من كتب الجغرافية، التاريخ، والشعر، والأدب، وما هو موروث في اللغة المحكية.. كما انه يضمن كثيراً من اللوحات التشكيلية في نصوصه السردية.. وهو لا يستحضرها لمجرد الاستعراض الشكلي - الخارجي.. إن اللوحات التشكيلية التي يوردها الكاتب في نصوصه تلعب دوراً جوهرياً في حبكته القصصية. ففي فصل " الزبير : عين الجمل " - من كتابه هذا ضمن الكاتب سرداً عن لوحات تشكيلية منها لوحات الرسام بروجل، حيث يقول عنها : " في اللوحة ثلاثة أعراب ملثمين يمتطون الخيول، تحني الآماد المبسوطة هاماتهم، ويخلو كل رأس الى خاطره، فارسان متجاوران في المقدمة، يسند أحدهما رمحاً طويلاً الى كتفه، يتبعهما ثالث مشتمل بطليسان أحمر يغطي رأسه وجسمه ويتهدل على جانبي فرسه " - ص٩٧

وفي قصة " الصرخة " في مجموعته القصصية " في درجة ٤٥ مئوي " يصف لنا خضير لوحة " ساحرة الأفاعي " لـ هنري روسو قائلاً أنها رسمت على الجانب الأيمن من صندوق سيارة السيرك.. يصفها لنا في (٢٧) سطراً و(٢٢٠) كلمة.. وإننا خلال قراءة هذه القصة نشعر أن هذه اللوحة لم تنقل عن لوحة هنري روسو، بل إنها رُسمت من قبل محمد خضير نفسه.. أو ربما يدور في خلدنا أن محمد خضير أعاد اكتشاف لوحة " ساحرة الأفاعي" وهي لوحة شهيرة من لوحات الرسام الفرنسي، وبعث فيها الحياة من جديد.. إن هذه اللوحة المرسومة على الجانب الأيمن من صندوق السيرك المحمل بالقرود ليست زخرفاً شكلياً شاءت ثقافة خضير أن تستنجد بها أو تستحضرها لتصبح جزءاً لا يتجزأ من بنية السرد.. انه لا يقدمها، أي بمعنى لا يصفها بصيغة الماضي، بل بصيغة الفعل المضارع ليمنحها صفة الاستمرارية والحياة.

في معظم كتاباته لا يستطيع الكاتب البصري أن يخفي ولعه بالفن التشكيلي.. وربما يبدو ذلك أكثر وضوحاً في روايته الموسومة "كراسة كانون " - حيث يتحدث القاص عن رسامين عالميين أمثال غويا، بيكاسو، هنري مور، جيروترودشتاين وعن لوحات شهيرة مثل " غورنيكا "، "فتيات افينيون "، " المستحمات "، "مجزرة كوريا "، "الإمرأة الباكية".

في هذا العمل السردي تناصات كثيرة مع لوحات ومحفورات فنانين عالميين أوردناهم أعلاه.. لا بل انه يطابق بين وقائع حياتهم مع حياة العراقيين.. ففي الساعة الثانية صباحاً اسلم غويا روحه الوحيدة الى أطياف الموت.. أجل، غويا، هو الذي ودع عالم (المايات) الجميلات في الساعة نفسها التي قصفت بها الطائرات مدينة بغداد بالقنابل عام ١٩٩١..

إن محمد خضير، كما أسلفنا، يهتم اهتماما كبيراً وواضحاً بالفنون التشكيلية وبحياة الرسامين والنحاتين.. ويقارن بين مهنة الكتابة ومهنة الرسم.. ويقتبس من جروترودشتاين قولها أن الكاتب يرى نفسه موجوداً بمفرده داخل نفسه ولا يعيش في انعكاسات كتبه.. أما الرسام فيرى نفسه انعكاساً للأشياء التي وضعها في رسومه، ولكي يكون قادراً على الرسم يجب أن يحقق الرسم أولاً. لهذا فإن أنا الرسام ليست هي أنا الكاتب أبداً، وأفكار الرسام الأدبية ليست هي أفكار الكاتب الأدبية.

لم تكن قراءة محمد خضير للواقع العراقي - كما يشير الى ذلك الناقد الدكتور شجاع العاني - قراءة أفقية بل قراءة أفقية وعمودية معاً.. ومن خلال العابر اليومي والمألوف، سيحفر النص القصصي ليصل الى العمق البئري لهذا الواقع حيث توق الإنسان وأشواقه، وهمومه الأزلية.. وسيصبح هذا الواقعي اليومي المألوف، حين يأسره النص القصصي، واقعاً آخر تخرج فيه الأشياء من متوالياتها في الواقع لتدخل متوالية أخرى هي متوالية النص القصصي الذي يقوم على تغريب هذه الأشياء. بحيث لا يعود هذا النص مجرد استنساخ لهذا الواقع أو رصد سطحي له، بل تغريب له.. (قراءات في الأدب والنقد - الدكتور شجاع العاني - ص٩٥)

استخدم محمد خضير التوليف السينمي في قصصه بصورة واسعة ولجأ الى تضمين بعض قصصه نصوصاً أو لقطات سينمية، وتشكل قصة " حكاية الموقد " مثلاً جيداً على استخدام القاص لتقنيات السرد الفيلمي، ولا سيما التوليف التناوبي، ونسق التناوب من الأنساق المعروفة قديماً في بناء الحكاية. ومما يلاحظه القارئ في بعض قصص " المملكة السوداء " هيمنة موضوعة الغياب كما هو واضح في قصة " حكاية الموقد "، " الأرجوحة " و" التابوت ".

ونستنتج من خلال قراءتنا لنصوصه إننا إزاء قصص جديدة مليئة بالدلالات والإيحاءات والرموز مما تستدعي قراءات عديدة وتأويلات عديدة. وان التناصات الموجودة في كتابات محمد خضير لا تقتصر على النصوص الأدبية العالمية بل تتعداها الى نصوص من الفنون التشكيلية والسينمائية.. فالمرأة الملثمة في قصة " القطارات الليلية " تذكرنا بتلك المرأة التي مثلت دورها صوفيا لورين في فلم دي سيكا " زهرة عباد الشمس "، التي تأتي بصورة زوجها الغائب وتسال الجنود العائدين من الجبهة ما إذا كانوا قد صادفوه يوماً أو عرفوا شيئاً عنه.. (٨)

ان محمد خضير شأنه شأن أفلاطون، وتوماس مور، وجورج أورويل ، وهيرمان هيسه يرسم لنا مدينة فاضلة ينعم فيها الإنسان بالعدالة والسعادة والسكينة الأزلية.. كان لا بد للإنسان بعد الخروج الإجباري الأول من الفردوس الإلهي أن يتبع رؤياه التي تخرج من يوتوبيا لتدخل يوتوبيا مضادة، تلك اليوتوبيا التي يقول عنها غابرييل غارسيا ماركيز سيكون مستحيلاً على أي كان أن يختار للآخرين حتى شكل موتهم وتحصل فيها السلالات المحكومة بمائة عام من العزلة على فرصة ثانية على الأرض والى الأبد..

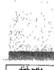
اتخذ محمد خضير من مدينته البصرة، أو بصرياثا، بحسب اسمها الآرامي، مكاناً للعديد من نصوصه السردية.. كما حولها الى مدينة فاضلة.. فهي لم تعد تلك المدينة التي يعرفها كل إنسان، بل مدينة الحلم، مدينة التخيل.. التي يتمنى كاتبها أن يراها وقد تحولت الى مدينة الحقيقة.. مدينة الوحدة المطلقة بين الفن والحقيقة والجمال والخير..

يقول : " إني لا اعرف أن كنت ولدت أصلاً.. ولكن إذا كانت بصرياثا قد ولدت فلا بد أن أكون موجوداً.. واعجباً كيف أكون فيها ومسافراً إليها في حين. "

الأمكنة تلهم الكتاب والشعراء شأنها شأن البشر أو أكثر قليلا.. فمثلما ألهمت قرية أركاتاكا غابرييل غارسيا ماركيز، ومثلما ألهمت داغستان رسول حمزاتوف.. هي ذي البصرة، أو بصرياثا قد ألهمت محمد خضير كي يكتب " بصرياثا - صورة مدينة " التي عدها الناقد شجاع العاني نصاً مفتوحاً...

* كاتب من العراق







مصادر البحث

١. الحكاية الجديدة - نقد أدبي - محمد خضير - عمّان - ١٩٩٥.

٢. Thenovel today - contemporary writers on modern fiction - Fontana 1978 - The novelist at the cross roads - David Lodge

٣. جمالية التلقي - هانس روبيرت ياوس - ترجمة رشيد بنحدو - المجلس الاعلى للثقافة - القاهرة - ٢٠٠٤.

٤. قراءات في الأدب والنقد - الدكتور شجاع مسلم العاني - دمشق - ٢٠٠٠

الأزهر عطية يكتب الرواية لقرّاء الشعر !

د. يوسف وغليسي *

منذ أكثر من ثلاثين سنة، استهلّ الأزهر عطية (**) رحلة الكتابة قاصًا مغامرًا مغمورا، ثم شاعرًا مسافرًا من القلب إلى القلب (ديوان «السفر إلى القلب»)(١)، لكنه -فيما يبدو- ألقى عصا الترحال على الفضاء الروائي الشاسع الفسيح، فكان من قُطوف هذا المأوى السردي الجديد رواية «خط الإستواء»(٢)، ورواية «اعترافات حامد المنسي»(٣)، وروايات أخرى نالت من الجوائز حظها، ولم ينل منها القارئ حظّه (المملكة الرابعة، الروابي الجميلة، غرائب الأحوال،...).

لكنه كاتبٌ صامتٌ خارج منطوق نصوصه، زاهد في ما حوله، عازف عن ضوضاء الأضواء الإعلامية، وصخب ليالي الوصل من سنوات الجزائر الثقافية!، لقد تناسى التجمّع والتّجمهر في حضرة الولائم الثقافية -خارج مجاله الحيوي- فأنسيَ نفسَه؛ لا الدراسات الروائية ذكرته، ولا تاريخ (الشعر الجزائري الحديث) أوْمَأ إليه!، ما أشْبَهَهُ ببطله «حامد المنسي»! فكأنه هو أو كأنّه إياه !.

(اعترافات حامد المنسي) عنوانٌ يلخّص حال الرواية وأحوال صاحبها، جملةٌ إسمية التقسيم، ثابتة الدلالة، دائمتها، تتهجّى إلى ثلاثة عناصر يكمّل بعضُها بعضًا: (الاعترافات) وما تتضمنه من إقرارٍ على النفس بما يجب عليها فيه، ألا بئْس ما يفعل المعترف؛ فقد أورد صاحب (اللسان) حديث عمر: «أطردوا المعترفين» أي الذين أقروا على أنفسهم بما يَجب عليهم فيه الحدّ والتّعزير، كأنه كره لهم ذلك وأحبّ أن يستروه على أنفسهم، وكأنّ المعترف يحمل شقاءه في لسانه.

و(حامد)، اسم الفاعل المشتق من الحمد والمحمدة بمعنى الشكر وبخلاف المذمّة، و(المنسي)، إسم المفعول الوارد صفة لازبة بهذا الشخص «المتروك» (ويستحسن تخفيف الراء انسجاما مع الدلالة العميقة للكلمة في لهجتنا !)، كأنما ذاك قدره المقدّر عليه.

إنّ (حامد) في هذه الرواية هو النّسي المنْسي ابن المنسي في مَنْسَاه/مدينته، سمّتْه أمّه «منسيا» حتى ينساه الموت الذي أتى على إخوته الثلاثة السابقين، نَسيّه الموت لتتذكّره الهموم والأشجان والمآسي، فهو الفقير ابن الفقير الخمّاس البائس، أستاذ التاريخ والجغرافيا في ثانوية البنات، الذي لفظته المدينة ورسمته متصوّفًا وحيدا غريبا من النوع الذي لا يملك شيئًا في حياته ولا يترك أثرًا بعد مماته (عاش ما كسب، مات ما خلى-ص١٤٦)، لا ملاذ له إلاّ حبّه لزميلة الدراسة في زمن الكُتّاب (زليخة): أو طالبته (ونّاسة)، أو عرّافة الحيّ (حدّة بوفكران)، أو العجوز المتسوّل الحكيم (ولد علي)....

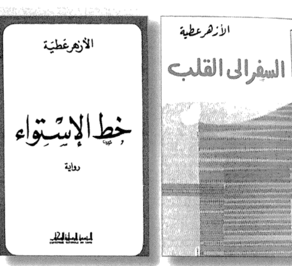
ومع ذلك فهو كثير الصبر، واسع الصدر، شديد التّحدي، ولوعٌ بالثورة على مدينته الجميلة التي لا تستحق إلاّ أن تزول (ص٢١)، يحلمُ بالطوفان الذي يعيد ترتيب المدينة كما يريدها، يسعى إلى التّشبّه بـ«ديوجين الكلبي» (Diogêne le cynique)؛ ذلكم الفيلسوف الإغريقي الذي احتقر الغنى والأعراف والتقاليد والأخلاق السائدة، وقضى حياته في برميل، خرج يومًا في منتصف النهار وهو يحمل مصباحا ويردّد: (إنني أبحث عن رجل) !

مثلما يتشبّه بـ«عوج بن عناق» الملك العملاق الجبّار الذي ذكرته التوارة في سفْر (يوشع بن نون)، والذي كان يفزع النّاس بصرخته الجائعة: (إنني جائع يا من حان هلاكهم) فيتسارعون إليه بشتى أصناف المأكولات، وإذا تأخّرتْ قرية عن ندائه عاقبها بالبول عليها، وذلك كاف لإغراقها في طوفان رهيب.

إنّ رواية (اعترافات حامد المنسي) هي صياغة أخرى لرواية الأزهر عطية السابقة (خط الإستواء)، وما أشبه شخصيتها المركزية (حامد المنسي) بمثيلتها شخصية (علال ولد العريان) البنّاء المغبون الذي يعرّي الناس والمدينة ويتعرّى أمامهم، الجسْر المنهَك الذي يمرّ عليه المترفون، المستغَل الذي يتحمّل صوت الأقدام العابرة، المنْسي -أيضا- في تاريخ مدينته، الواقف جسرَ عبورٍ وشاهدَ تحوّلات بين ماضٍ جميل وحاضرٍ مؤلم ومستقبلٍ مأساوي (خط الإستواء: ١٤١)، لفظتْه المدينة -مرة أخرى- لأنها تخشى ما يحمله من أسرار، وهو يتمنى -كحامد المنسي- أن يُغرقها في طوفان عرقه وعرق الحفاة العراة (ص١٨٣)، ويسعى -بجغرافية عادلة نبيلة- إلى الوقوف على «خط الإستواء» وتجريده من وهميته ليصبح حقيقةً، حيث يتساوى الناس وتتحقق العدالة الإجتماعية، كما يتساوى الليل والنّهار في المناطق التي يعبرها هذا الخط.

وربّما بدا لي أنّ هاتين الشخصيتين منسوجتان -إلى حدّ كبير- على منوال شخصية (صالح بن عامر الزوفري) في رواية الأعرج واسيني (نوار اللوز) !.

وفي كلّ الأحوال فإنّ هناك تطابقًا كبيرا بينهما وبين شخصية الأزهر عطية نفسه (علال ولد العريان المولود سنة ١٩٤٣ في الرواية هو نفسه الأزهر عطية الشخص المولود في السنة نفسها، حامد



المنسي أستاذ التاريخ بثانوية البنات هو نفسه الأزهر عطية أستاذ اللغة العربية بثانوية النهضة للبنات، الفضاء السكيكدي للروايتين هو نفسه الفضاء المهني والاجتماعي للأزهر عطية،...).

باختصار، إن (اعترافات حامد المنسي) هي رواية السيرة الذاتية إلى حدّ بعيد، وشهادة الروائي على ذاته وواقعه معًا، وإنّ الكلمة الأولى من عنوانها (اعترافات) تَشي باستخدام مبيّت للغة المناجاة الذاتية، ثم إنّ «حامد المنسي» هو نفسه الراوي، وهو مركز الفعل السردي الذي يضطلع به ضمير المتكلم (الأنا) الذي يسرد ذاته ويحوّل الذاتَ السّاردة إلى شخصية مركزية تتوحّد بالراوي الذي تسميه الدراسات السردية حينها «الراوي الداخلي» المنتسب إلى المتن الحكائي، المشارك فيه، بل هو محور الحكاية كلّها.

فلا عجب إذن أن تتحوّل رغبة «حامد المنسي» في الإعتراف بما يعتلج في أعماقه إلى مذكّرات تتحدّى النسيان: تترجمها سيطرة ضمير المتكلّم على سائر ضمائر السرد الأخرى، مثلما سيطر ضمير المخاطب (المفضّل لدى أهل الرواية الجديدة) على رواية «خط الإستواء»، رغبةً منه في إيهام القارئ بأنّه هو ذاته المروي له وتوريطه -إذن- في حكاية الطوفان الذي يودّ أن يغرق المدينة فيه،....

ومع هذه «الرؤية المتصاحبة» (vision avec) التي توحّد الراوي بالشخصية المركزية في ضمير (الأنا)، ينسج الأزهر عطية روايته (اعترافات حامد المنسي) في شكل مذكّرات شخصية أو «يوميات» على مدار أسابيع، بالكيفية نفسها التي نسج بها رشيد بوجدرة روايته (ليليات امرأة آرق) على مدار ستّ ليال، ليترك «اعترافاته» تتهدّج في حديث الروح وبوح الذات لذاتها: بلغة كانتْ مؤهّلةً لأن تكون أكثر شاعرية، بُحُكم وجدانية الضمير وحسّ «حامد» الفني العميق، وقد أثقلتْها حروف الربط التي لا تكاد تترك للقارئ مسافات جمالية فارغة يملأها باستكشافاته الخاصة وتأويلاته المحتملة، وهيمنتْ عليها تقنية (السرد) برتابتها وثقلها أحيانا، لولا ما يتخلّلها -أحيانا- من مشاهد (وصفية) تُعلّق الفعل السردي وتغذّيه، فيمتزجان تمازجا ممتعًا يبلغ أوجَهُ الفني في اليوم الثالث من الأسبوع الثاني الذي يبدو أروعَ ما في الرواية كلّها بجوّه الشاعري وأسئلته الحيرى ولغته العذبة....

ويختفي (الحوار) عن لغة الرواية -عموما- اختفاء له أثره، ولا مبرّر لذلك سوى استبداد الراوي بالرواية وإخضاعه لشخصياته (القليلة أصلا والثانوية مَرْتَبَةً) تحت سلطانه.

لكنه يعوّض هذا الغياب بحضور صارخ للحوار الباطني (المونولوغ الداخلي) الممتدّ في أغوار ذات الراوي، تستحيل معه الرواية إلى مناجاة غنائية بالغة الطول.

إنّ من يقرأ هذه الرواية يُشفق على فضائها الواسع (مقابل تفضيل الراوي للأماكن الضيقة) المتمثل في المدينة الجميلة-ببرّها وبحرها- من ثورة «حامد المنسي» عليها، إذْ يمثّلها بالعجوز العارية النائمة على بطنها (ص٢٥)، مثلما ينعتها في «خط الإستواء» بالعاهرة الجميلة (ص٥٠)، لأنها ثورة لا تبرّرها أحداث الرواية، بينما كانت رغبة «علال ولد العريان» في الثورة الطوفانية على مدينة (خط الإستواء) مبرّرة إلى أبعد الحدود؛ لأنها لفظتْه واختارتْ غيره بعدما قدّم لها عرقه وعَرق والده.

الملاحَظ أخيرا، أنّ الكتابة الروائية عند الأزهر عطية تكاد تخلو من متن حكائي قابل للإنصهار في حبكة (intrigue)؛ بِمَا هيَ أحداثٌ يتولّد بعضُها عن بعض، تسلك مسارًا سرديا محدّدًا، وتتلبّس بنسيج حكائي محبوك، وفي غيّاب ذلك تخرج في شكل هواجسٍ وإفضاءات سردية متقطعة، ولذلك يمكنك -في تقديري الشخصي- أن تقرأ (اعترافات حامد المنسي) ثم تتوقّف في منتصفها، على أن تعود إليها لتبدأ من حيث شئت (لا من حيث توقّفْتَ !) دون أن يُخلّ ذلك كثيرًا باستيعابك لها، يمكنك أنْ تَحقّق هذا الهدف دون أن تكون مطالَبًا بالإتيان عليها كلّها، تماما كما تجْتَزىء بمقطع شعري من القصيدة الواحدة !.. ألاّ يقودني ذلك إلى المجازفة بالقول: إنّ الأزهر عطية يتّجهُ برواياته إلى قارئ الشعر !.. وهل تُراه -إذن- أخطأ الطريق؟ !.. أم أنّه طريق جديد لا يفقهُ سُلوكه غيرُ الأزهر عطية الشاعر الروائي؟ !...

ومهما يكن، فإنّ (اعترافات حامد المنسي) مكْسبٌ سردي ثمين، وصرخةٌ صادقة للمثقف (الصوفي) الأصيل المهمّل في شوارع المدينة المتعجْرفة، ومعادلٌ للأزهر عطية المنسي في تاريخ الأدب الجزائري المعاصر (إلى أن يثبت العكس !)، لكنّه يتحدّى النسيان المشين بالكلام الجميل....

الأزهر عطية يكتب الرواية لقراء الشعر!

• كاتب من الجزائر

الهوامش:

(**) روائي وشاعر جزائري، من مواليد ١٩٤٣ بولاية قالمة، تتلمذ في الكتّاب حيث حفظ القرآن الكريم، ثم ارتحل إلى ولاية سكيكدة حيث استقرّ منذ ١٩٦٢، خرّيج معهد الآداب والثقافة العربية بجامعة قسنطينة في بداية ثمانينيات القرن الماضي.
عمل مُدرّسًا في التعليم الابتدائي، ثم مديرًا لمدرسة حرّة، ثم موظفا إداريا، ثم استاذا في التعليم الثانوي.
نشر كتاباته الابداعية داخل الجزائر وخارجها (الكويت، الإمارات،...)، عضو اتحاد الكتّاب الجزائريين.

١- الازهر عطية: السفر إلى القلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٤.
٢- الازهر عطية: خط الاستواء، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٩.
٣- الازهر عطية: اعترافات حامد المنسي، منشورات الإختلاف، الجزائر، ٢٠٠٢.

مفهوم الجليل في الفكر الغربي والفكر العربي قديماً وحديثاً

د. أحمد طعمة حلبي *

إن مفهوم الجليل قديم قدم مفهوم الجميل نفسه، وقد تحدّث عن هذا المفهوم كثير من الفلاسفة وعلماء الجمال قديماً وحديثاً. وقد تجلّى وعي الإنسان لظاهرة الجليل منذ العصور البدائية، ذلك أن « الإنسان البدائي الذي كان عاجزاً عن وعي الظواهر الجبّارة المحيطة به، راح يؤلّه تلك الظواهر، حفاظاً على وجوده الإنساني، الذي كان مهدداً بالفناء بسببها، أي إن كثيراً من آلهة الإنسان البدائي، يمثّل قوى الطبيعة في عنفوانها، مثل العواصف والصواعق والرعد والبرق والمطر والأنهار العظمى والبحار والنيران.. إلخ. فالظواهر الجليلة لم تكن بالنسبة إلى ذلك الإنسان غير آلهة جبّارة، بمعنى أن عدم تملّك الإنسان البدائي لتلك الظواهر، هو الذي دفعه إلى أن يرى فيها آلهة، ينبغي اتقاؤها والتقرّب إليها، غير أن فكرة الألوهية كانت تنحسر عن الظواهر والأشياء كلما انحسر جهل الإنسان ».

لقد ظهر مفهوم الجليل أول ما ظهر، في الدراسات الجمالية، لدى لونجينوس، الذي ربما يكون أول من أدخل هذا المصطلح إلى الفكر الجمالي. غير أن لونجينوس كان كثيراً ما يشير إلى دراسات سابقة عليه، ولاسيّما دراسات تسيسيلي، مما يعني أن لونجينوس ليس هو المصدر الأول لمفهوم الجليل . لقد استعرض لونجينوس جملة من الظواهر التي تشير إلى الجليل ومنها: «الأفكار الخارقة، وتهيّج العواطف، وجمال الكلمات المقترن بعظمة الأفكار، وأخيراً جمال الطبيعة ».

ويؤكد لونجينوس أن الظاهرة الجليلة هي تلك الظاهرة التي تستعصي على الإنسان بحيث يظهر أمامها ضعيفاً غير قادر على تملّكها. وعلى ذلك فالإنسان لا يشعر بالجليل حين يتأمل ساقية صغيرة، لكنه يصاب بالدهشة والذهول حين يتأمل النيل أو الراين أو البحر، بل « إن ما يثير الإحساس بالجليل عند الإنسان ليس النار التي يشعلها الإنسان نفسه، بل النار السماوية، ومن المناظر الجليلة التي تهزّ الإنسان منظر البركان الذي يقذف الصخور الملتهبة الضخمة، ويبصق الحمم السائلة أنهاراً ».

كما نجد لدى الفيثاغوريين مفهوم الكمال « الذي يعرّفونه بأنه الظاهرة الجميلة جمالاً مثالياً يتفوق على جمال كل ما عداه، والمنسجمة انسجاماً خارقاً لا مثيل له ». إن الانسجام الخارق يشير بوضوح إلى مفهوم الجليل.

وقد تجسّد الجليل لدى المصريين القدماء بالأهرامات والتماثيل الكبيرة، وسواها من الآثار المعمارية لديهم، ويرى الدكتور فؤاد المرعي أن هذه الأهرامات التي شُيّدت في الأساس لتمجيد الآلهة وإشعار الناس بالخوف والرهبة تجاهها « تمجد في الواقع الإنسان الذي كان قادراً منذ فجر الحضارة الإنسانية على تشييد هذه المنشآت المعمارية الضخمة ».

وفي الفن الإغريقي القديم اقترن تجسيد الجليل لديهم بالخوف، لكنه اقترن أيضاً بالاعتزاز بالإنسان وبالابتهاج بالحياة والحرية ».

لقد جسّد اليونانيون القدماء « أبطالهم وآلهتهم في أساطيرهم وآثارهم النحتية بوصفهم بشراً يمتلكون قدرة خارقة، أما في الشعر اليوناني القديم فيتجسّد الجليل بصورة البطولي، وقد صوّر لنا ذلك الشعر أبطالاً يتسمون بالجلال والعظمة، أمثال آخيل وهرقل وبرميثيوس ».

وتجلّى تجسيد الشعر الدرامي الهندي القديم للجليل من خلال الدرامة الشعرية الهندية (ساكونتالا) « التي تتحدث عن الصفات الروحية السامية لفتاة هندية من خلال قصة حبٍّ شاعري سام، يتجلّى الجليل في صورة الحب الإنسانيّ الأرضي النبيل ».

وفي بداية القرن الثامن عشر يظهر مفهوم العظمة لدى هنري هيوم بوصفه مرادفاً لمفهوم الجليل. يقول هيوم: « لماذا تبهرنا الأهرام المصرية أو كنيسة القديس بطرس في روما، أو السماء الصافية الزرقة اللامتناهية الأطراف، والجواب: إنه إلى جانب الدقة والتناسق والنظام فإننا هنا نتأمل أشياء وظواهر ذات أحجام هائلة». ويحاول هيوم التمييز بين الجميل والجليل حين يقول: « إن الحركة الروحية بحد ذاتها، والمسماة العظمة، تختلف نوعياً عن الشعور بالرائع بأنها تمتص بجدّية كلّ اهتمام الإنسان في حين أن الشعور بالرائع يستولي بفرح على جزء من إدراكنا ».

ويستند إدموند بيرك في تمييزه بين الجميل والجليل إلى أسس حسّية حيث يقول: « . . . الموضوعات الجليلة هي ذات أبعاد كبرى، بينما الموضوعات الجميلة

هي صغيرة نسبياً. الجمال يجب أن يكون ناعماً مشعّاً، بينما العظيم ضخم مشدود. الجمال يتمسك بالخطوط المستقيمة وإن شذّ قليلاً فبخجل يكاد لا يرى، وربما رغب العظيم في الخطوط المستقيمة، ولكنه إن انحرف أو شذّ عنها، فانحرافه شديد وبيّن. الجمال يجب أن لا يكون غامضاً بينما العظيم ملزم أن يكون داكناً معتماً. الجمال يجب أن يكون خفيفاً ولذيذاً، أما العظيم فصلب بل وثقيل».

ويقوم مفهوم الجليل لدى بيرك على أساسَي الخوف والرهبة، وهو يضرب لنا أمثلة على ذلك فيرى أن « كل ما يبدو لنا خطراً يملؤنا خوفاً وخجلاً: صوت الشلال، هدير العاصفة، جلجلة الرعد. وعلى العموم فإن أي تجاوز في القوة فجائي أكان في الفضاء أو في الزمن أو النور أو الصوت أو اللون، أو الظلام والمجهول والظلمة المفاجئة أو الفراغ المفاجئ. . . تثير فينا شعوراً بالخوف، كما أن تصور الألم والخوف يعتبران أساس العظمة ».

ويرى بيرك أن مفهوم الجليل يقوم أيضاً على أساسَي الدهشة والرعب أيضاً، « الدهشة التي تنتابنا في مواجهة ما هو عظيم وجليل في الطبيعة، وفي لحظات جبروتها خصوصاً، والدهشة هي حال من الإثارة يمسك بالنفس إلى حد الرعب. . . الدهشة هي تأثير الجليل في أعلى درجاته، كما أن الإعجاب والتبجيل والاحترام هي تأثيرات أقل إثارة وعظمة. . . وليس هناك ما يوازي الخوف في تملّكه لنواصي العقل ولقواه، ولأنه إدراك عميق للألم والموت فهو يعكس كما لو كان ألماً فعلياً ».

ويرى كانط أن تلك الدهشة التي تحدّث عنها بيرك ما هي إلا الخطوة الأولى في تجربة الجليل، والتي سرعان ما يتبعها شعور بالسموّ العقلي والأخلاقي، يقول: « الصخور الضخمة المدلاّة، وتلك السحب المكدّسة في السماء والراكضة بين ومض البرق وقعقعة الرعد، والبراكين بكلّ عنفها، والأعاصير بجنونها المهول، أو المحيط ساعة هيجانه، أو صراع شلال عظيم، هي تعرض قدراتنا المحدودة مقارنة بمالها من بأس وقوة. إلا أنها تغدو أكثر هولاً وأكثر إثارة حين نكون نحن في أمان، هذه المشاهد جميعاً ندعوها بالجلال، لأنها تستثير قوى روحنا فترفعها إلى حيث لم تكن في اللحظات العادية المألوفة، وتكشف فينا عن ملكة للمقاومة من نوع خاص تعطينا الشجاعة كيما نقف في وجه قوى الطبيعة المخيفة ».

ويرى كانط أن الجليل هو ما يفوق العقول بسماته، ويتجاوز مدركاتنا، ويولّد في نفوسنا شعوراً بالعظمة، « ونشعر بعدم مقدرتنا على إحاطته بأنظارنا وحواسنا ». كما إن تفهّم العظمة « يثير فكرة المطلق، اللامتناهي. . . إلخ. ونحن نشعر تجاه العظمة بالضآلة ». من هنا نستنتج أن الجليل لدى كانط يرتبط بالخوف والرعب، والشعور بالضآلة والصّغر والضعف أمام الظاهرة الجليلة.

كما يرتبط الجليل لدى كانط بمفهوم القدرة الغيبية فهو يعتقد «أن الجليل هو الاعتزاز الذي نشعر به على أساس تجاوز الخوف في عملية الإيمان». ويرى الدكتور فؤاد المرعي أن ربط الجليل بشعور الاعتزاز بالنفس الذي يتملّك الإنسان عند اصطدامه بما هو مخيف لهو بذرة عقلانية مهمة طرحها كانط.

ويطرح كانط أمثلة للظواهر الجليلة « فالمروج والنهار ووصف زنار إلهة الجمال أمور جميلة، أما الجبال الشامخة والليل ووصف الجحيم فأمور جليلة رائعة ».

وإذا كان بيرك وكانط يعتقدان أن الجميل والجليل مفهومان مختلفان، فإن برادلي لا يرى ذلك الفرق الكبير بينهما، لكنّ برادلي مع ذلك يرى أن « هناك فارقاً بين سيكولوجيا تجربة الجميل وسكولوجيا تجربة الجليل. فالإحساس بالجميل، كما يراه برادلي، هو من النوع الإيجابي، حيث هناك شكل مباشر من التوافق بين الموضوع الجميل والذات المتأمّلة، توافقٌ ينعكس هدوءاً وطمأنينة وشعوراً بالودّ واللذّة. أما في الإحساس بالجليل فهناك مرحلتان: الأولى هي سلبية، هناك أولاً شعور بالوهن في حضرة الشيء أو الموضوع الذي لا سيطرة للحسّ عليه، فيتملّكنا شعور بالعجز والهبوط. أما المرحلة الثانية فهي إيجابية، حيث نعود بردّ فعل قوي، ويتملّكنا شعور بالثقة والعظمة المتزايدة، وبلون من ألوان الوجد الذي يوحّدنا مع موضوعنا ».

إذا كان بيرك وكانط يعتقدان أن الجميل والجليل مفهومان مختلفان فإن برادلي لا يرى ذلك الفرق الكبير بينهما

ويعتقد إ. نوكس أن هذا الفهم للجليل أفضل من تصوّر بيرك وكانط على حدٍّ سواء، لكنّه يعتقد أن تجربة الجليل « أعلى أشكال التجربة الجمالية وأكثرها قوة، هي كثيرة التعقيد، عظيمة الانفعال. وهي بدائية وروحية في آن. إلا أنها ليست على مرحلتين: سلبية وإيجابية، كما يعتقد برادلي، وليس هناك بالتأكيد انتصار على الطبيعة كما رأى كانط، ولا هي شروط الدهشة المرعبة التي تأخذ بمجامع العقل والحسّ، كما ظنّ بيرك. هناك فعلاً حركة درامية، مزيج من المشاعر والأهواء، كما الموسيقا تعلو بعنف، لكنها تبقى كلّها في إطار السياق الشعوري الأساسي للتوحّد مع الموضوع الجليل أو الفعل الجليل والتمتع به ». ويرى نوكس أن الشعور بالجلال « ينشأ من إدراك عجز الحسّ عندنا أمام ضخامة الطبيعة وهولها ».

ويرتبط الجليل كذلك لدى هارتمان بالشعور بالخوف والضآلة أمام الظاهرة الجليلة، يقول هارتمان: « الجليل هو الجميل الذي يتجاوب وحاجة الإنسان إلى ما هو عظيم وخارق، والذي يتجاوز الإنسان حين يحسّ به الإحجام المتولّد لديه بسبب ما يثيره فيه الجليل من خوف، وبسبب إدراكه لضآلته النسبية».

ويرى هيغل أن الجليل هو تفوق الفكرة على شكلها الذي تتجسّد فيه، وهو يربط الجليل أيضاً بفكرة اللانهائي، أو المطلق. ويرى الدكتور سعد الدين كليب أن ربط الجليل باللامحدود واللامتناهي خطأ، « إذ إن هيغل بحصره مفهوم الجليل باللامحدود واللامتناهي، قد توصّل إلى نفي الجلال عن الحياة الإنسانية، مؤكداً أن ثمة جليلاً واحداً وهو الله، وهذا ما جعله يرى الهشاشة والدناءة في موقف الإنسان تجاه الله ».

ويرفض تشيرنيشفسكي تعريفات الجليل التي تربط بين الجليل والرعب أو الخوف. كذلك يرفض تشيرنيشفسكي أن

يكون الجليل هو تفوق الفكرة على شكلها الذي تتجسّد فيه، كما يقول هيغل، ويرى أن « تفوق الفكرة على الشكل لا ينتج عنه بالفعل مفهوم السامي، بل مفهوم الشيء الضبابي، غير المحدد، ومفهوم انعدام الشكل، القبح».

أما ربط الجليل بفكرة اللانهائي أو المطلق، كما أكّد هيغل، فإنه يحظى باهتمام تشيرنيشفسكي، يقول: إن « عبارة السامي هو ما يثير فينا فكرة اللامتناهي (أو ما يظهر في ذاته فكرة اللامتناهي إذا ما استخدمنا عبارات المدرسة الهيغلية) تظل تعريفاً للسامي بالضبط ». غير أن ربط الجليل بفكرة المطلق اللامحدود هو ما لا يؤيده تشيرنيشفسكي إذ لو كان الجليل « هو اللامتناهي لما كان هناك شيء سام، في العالم الذي يقع تحت حواسّنا ويُدركه عقلنا » .

ويقدّم لنا تشيرنيشفسكي تعريفه للجليل فيقول: «السامي هو الشيء الأكبر كثيراً من الأشياء التي تقارن به. الموضوع السامي هو الموضوع الذي يفوق بقياسه كثيراً الموضوعات التي تقارن به، والظاهرة السامية هي الظاهرة الأقوى كثيراً من الظواهر الأخرى التي تقارن بها » .

يؤكد تشيرنيشفسكي في المقبوس السابق أن الجليل يتميز بكونه أكبر بكثير وأقوى كثيراً مما سواه، ويستعرض تشيرنيشفسكي الأمثلة التي تؤيد فكرته التي تؤكد أن الجليل أكبر من كل ما يقاس به يقول: « . . . وأمواج البحر أعلى كثيراً من أمواج هذه البحيرات، ولذا فالعاصفة في البحر ظاهرة سامية، وإن لم تكن تهدّد حياة أحد، الريح العاتية أثناء العاصفة الرعدية أقوى مئة مرة من الهواء العادي، وصفيرها وزئيرها أقوى كثيراً من صفير الريح القوية العادية وزئيرها. . . ». ويرى الدكتور فؤاد المرعي أن تعريف الجليل لدى تشيرنيشفسكي يعاني من عيوب عدة، إذ إننا نجد لدى تشيرنيشفسكي وصفاً كمياً للموضوع الجليل، في حين يغيب الوصف النوعي له، كما يتسم تعريف الجليل لديه بالاتساع، إذ من البدهي ألا يكون كل شيء كبير جليلاً، وعلى سبيل المثال: إن شراهة الإنسان ونهمه إلى الطعام لا تجعل من شخصيته شخصية جليلة، إذا ما تفوّق نهم هذا الإنسان على نهم الآخرين .

كذلك يناقش الدكتور سعد الدين كليب رأي تشيرنيشفسكي حول الجليل. فيرى أن كون الجليل أكبر بكثير وأقوى بكثير من كل ما عداه يعني أن الجليل يتسم بالضخامة، التي هي مقولة نسبية تختلف باختلاف الموضوعات، وعلى هذا فقد «أخطأ تشيرنيشفسكي حين رأى أن السمة المميزة في الجليل هي كونه (أكبر كثيراً وأقوى كثيراً مما عداه). ولعل مَثَل المستنقع الذي يطرحه تشيرنيشفسكي في معرض الرد على فكرة هيغل القائلة إن الجمال هو التجلي الحسي للفكرة، يمكن أن يفيدنا في الرد على تشيرنيشفسكي نفسه، في معرض علاقة الجلال بالضخامة. حيث إن المستنقع الضخم الهائل لا يمكن أن يكون جليلاً، إذا كان أكبر بكثير مما عداه من المستنقعات، أو في سياق علاقته بما حوله، فالضخامة في المستنقع تزيده قبحاً على قبح » . وكذلك يفرّق الدكتور كليب بين الضخامة والتضخم الذي هو انحراف في طبيعة الأشياء ووظائفها، وهو يرى أن الجلال لا يكون في الأشياء المتضخمة إطلاقاً.

ويرى سانتيانا أننا نخطئ حين نربط الجلال بالرعب والخوف، وهو ما رآه أرسطو، يقول سانتيانا: « ولكننا نجد هنا خلطاً بين العلّة العادية للجلال، والجلال لذاته. إن الإيحاء بالرعب يجعلنا ننكمش في ذواتنا، ثم لا نلبث أن نشعر بأننا في أمان أو أن لا شيء سيؤثّر فينا فيولّد هذا فينا حركة عكسية، فنشعر بالانفصال والتحرر، وهو الشعور الذي يتألّف منه الجلال في الحقيقة ». ويضيف سانتيانا: « إن الأفكار والفعال هي وحدها التي تتصف بالجلال، أما الأشياء المرئية فلا تصبح جليلة إلا عن طريق التمثيل والإيحاء حينما تولّد في النفس انفعالاً خلقياً معيناً، في حين أن الجمال ينتمي إلى الأشياء المرئية وحدها ولا يمكن نسبته إلى الحقائق الخلقية عن طريق المجاز. فالذي نحوّله إلى موضوع في الجمال هو إحساس، بينما في حالة الجلال نجد أن الفعل هو الذي نحوّله إلى موضوع. ولا بد أن يكون هذا الفعل ساراً، وإلا لكان الجلال صفة سيئة لا نودّ أن نقابلها في العالم».

يرى سانتيانا أننا نخطئ حين نربط الجلال بالرعب والخوف وهو ما رآه أرسطو

ويرى سانتيانا أن النشوة السامية التي يبعثها الجليل فينا هي لذة عميقة تامة، توفر لنا عنصر القيمة السامي الذي كنا نبحث عنه. ويعرض سانتيانا للحالات التي يتحقق فيها مفهوم الجليل فيرى أننا حينما تعترض سبيلنا أشياء غريبة نعمل على مواجهتها والتصدي لها مما يجعلنا نشعر بإمكان انفصالنا عن عالمنا « وبثباتنا المجرّد، ومع هذا الإحساس يخلق الجلال».

وتأكيداً لرفضه ربط الجلال بالخوف فإن سانتيانا يرى أننا نبتعد عن الحقيقة حينما نمثّل للجليل من خلال حديثنا عن « الكتلة الهائلة أو قوة الموضوعات وصمودها أو مظهرها المخيف، كما لو كانت هذه الموضوعات تستثيرنا بسبب إحساسنا بالخطر فيها. فالإيحاء بالخطر على نفوسنا يولّد بعض الخوف، أي أنه يولّد عاطفة عملية، ولو حدث صدفة أن تحوّل هذا الإحساس إلى موضوع آخر وأصبح إحساساً جمالياً، فإن ذلك يجعل الموضوع كريهاً منفّراً فحسب مثل الجثة المشوّهة. ولكنّ الموضوع لا يكون جليلاً إلا حينما ننسى خطرنا ونهرب كلّية من أنفسنا، كما لو كنا نعيش في الموضوع ذاته. . . » . ويرى سانتيانا أن الجلال هو أعلى درجة من درجات الجمال.

ولا يصرّح شارل لالو بمفهوم الجليل بشكل مباشر وجليّ، ولكنّ حديثه عن التناسق الملتمس الذي يشمل (الرائع – المؤثّر – المفجع) يشير إلى مفهوم الجليل، يقول لالو: « الإنسان، وهو فريسة الدوار الذهني الناتج عن إدراك اللانهايتين، تلك حسب بسكال، رؤية الرائع. وأوديب في صراعه ضد رهبة القدر، ومذعناً للظلم، أو بروميثيوس، معانداً في هدوء حقود، الثورة الأبدية، ذلك هو العمل

المؤثر. والموت المفاجئ والطارئ الذي ماتته جوليا روسو، وفرجينا برناردان، ذلك هو الأثر المفجع. في فن العمارة، الكاتدرائية الغوطية ترقى إلى الرائع، والطلل القديم الصامد للعصور يرمي إلى شيء مؤثر، والانهيار العنيف لبيت محروق أو مضروب بالقنابل شيء مفجع ». يلاحظ في المقبوس السابق أن الجليل يختلط لدى لالو بالمأسوي، حيث إن صراع الإنسان مع القدر، وكذلك صراع أوديب ومجالدة بروميثيوس وموت جوليا وغيرها، كل ذلك يمثّل شكلاً من أشكال المأسوي، أما مشهد الطلل القديم فإنه مظهر واضح من مظاهر الجليل.

إن الجليل مفهوم جمالي يرتبط بمفهوم الجميل غير أن هذين المفهومين منفصلان أحدهما عن الآخر، والفرق الأساس بينهما يكمن في «أن الجمال علاقة منسجمة متناسبة كيفياً بين الواقع والمثل الأعلى يحسّ فيها المرء بالفرح والحرية، أما الجلال فيفجّر كمياً حدود التوافق بين الواقع والمثل الأعلى، ويذهب في القوة والتعاظم إلى ما لا نهاية، فيولّد شعور الاحترام والتوقير الذي يؤكد تفوق العالم على القوة الإنسانية من جهة، وإصرار الإنسان على تأكيد ذاته وحريته إزاءها من جهة أخرى ». وهذا يعني أن الجليل يقوم على المزج بين المشاعر الإيجابية والسلبية نحو الموضوع في وقت واحد، إنه الشعور بالسرور والخوف معاً، نحو موضوع معين.

وصفوة القول: إن الجليل يتحقق من خلال الشعور بالعظمة والسموّ إزاء المواضيع أو المشاهد المختلفة. يقول إيتيان سوريو في هذا المجال: « ما من أحد، إزاء ضخامة الأهرام أو أبي الهول، وإزاء بساطة تخطيطهما، إلا وتعتريه المشاعر الكثيفة التي تبعثها الجرأة، ويثيرها الغموض، وتولّدها العظمة في أغوار النفس البشرية ».

إن الجليل « يطغى علينا ويتحدّانا، فقد يكون أكثر مما نستطيع إدراكه حسياً كالسماء، أو أبعد عن فهمنا كالغامض، أو قد يعلو على مفاهيمنا المألوفة للخير والشر كالله. . . فلا بد أن نشعر إزاء الموضوع بأننا خائفون أو مبهوتون، وأن نحسّ أيضاً بأننا ارتفعنا خارج أنفسنا عند محاولتنا الإحاطة باتساعه أو بمعناه أما مفهوم الجليل عند العرب المسلمين، فإننا

الجليل يقوم على المزج بين المشاعر الإيجابية والسلبية نحو الموضوع في وقت واحد

لا نجده إلا عند الفلاسفة والمتصوّفة، أما الأدباء والنقّاد فلا نجد عندهم أيّ حديث عن هذا المفهوم. وقد كان للعرب المسلمين السبق في الحديث عن هذا المفهوم، إذ إن المعالجات الأولى لهذا المفهوم لديهم قد بدأت ابتداءً من القرن العاشر الميلادي، أما الغرب فلم يظهر هذا المفهوم لديهم إلا في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي.

لقد ارتبط هذا المفهوم لدى الفلاسفة والمتصوّفة العرب المسلمين بالذات الإلهية وبصفاتها وأفعالها، فالجلال صفة من صفات الخالق عزّ وجلّ. وسنحاول هنا، أن نتناول فقط التحديدات والمعاني الأولية لهذا المفهوم، لدى هؤلاء الفلاسفة والمتصوّفة، ولن نخوض في الحديث عن الجلال بمفهومه الصوفي البحت، المنصرف إلى الذات الإلهية.

يقول الفارابي: « إن العظمة والجلالة والمجد في الشيء إنما يكون بحسب كماله، إما في جوهره، وإما في عرضٍ من خوّاصه، وأكثر ما يقال ذلك فينا، إنما هو لكمال مالنا في عرض من أعراضنا مثل اليسار والعلم، وفي شيء من أعراض البدن. والأول لما كان كماله بايناً لكلّ كمال، كانت عظمته وجلاله ومجده بايناً لكلّ ذي عظمةٍ ومجدٍ ».

إن هذا المقبوس يشير بوضوح إلى أمرين اثنين: أولهما أن الكمال شرط الجلال الأساس، فمن دون الكمال، لا وجود للجلال. وثانيهما أن جلال كلّ ما عدا الله هو جلال نسبي، فالله وحده هو صاحب الجلال النهائي المطلق، وجلاله فوق كلّ جلال. كما تتحدّد من خلال هذا المقبوس طبيعة الجليل. فالجليل يتسم بالعظمة والمجد.

ولقد سار الفلاسفة والمتصوّفة العرب المسلمون على خطى الفارابي، في تحديد مفهوم الجليل، فابن الدّباغ يقول: « ومَن تجلّى له بنعوته الواجبة له من العزّ والقهر والعظمة والجبروت والسّطوة والقدرة والاستيلاء. ونظر إلى نفسه فرآها فقيرة مقهورة ناقصة ذاهبة في عزّ كبريائه وقهر سلطانه، فوجد لذلك في نفسه من الدّهش والذهول ما يكاد يطمس معالم ذاته، ويُفني رسوم صفاته، فيقال: إنّ هذا مشاهدٌ لصفات الجلال ».

إنّ نصّ ابن الدّباغ هذا يضيف إلى صفتي العظمة والمجد، اللتين يتمتع بهما الجليل، صفات أخرى هي: القهر والسطوة والاستيلاء. فالإنسان تجاه هذه المعاني الجديدة للجليل يشعر أيضاً بالضآلة والخوف والرهبة من هذا القاهر ذي السطوة والجبروت.

أما عبد الكريم الجيلاني فيعرّف الجلال بقوله: « الجلال عبارة عن صفات العظمة والكبرياء والمجد. . . والجلال المطلق مختصّ بالله تعالى ». إن هذا النصّ يؤكد ما أشرنا إليه سابقاً، من أن جلال كلّ ماعدا الله، لدى العرب المسلمين، هو جلال ناقص، أو نسبي، فالجلال المطلق النهائي من صفات الله التي لا ينازعه فيها أحدٌ.

أما ابن عربي فإنه يؤكّد صفة القهر التي تحدّث عنها ابن الدّباغ، غير أن هذه الصفة، هي الصفة الوحيدة في الجلال، لديه، يقول معرّفاً الجلال: «نعوتُ القهر من الحضرة الإلهية ».

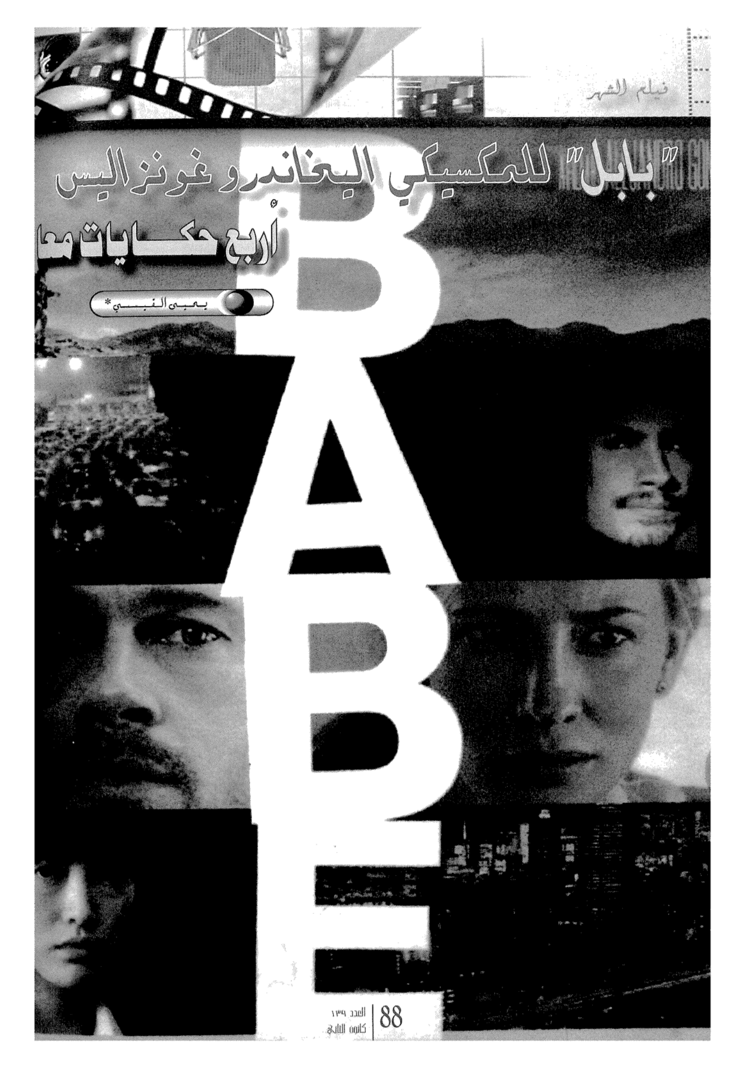
إنّ تلك المقبوسات التي أوردناها تؤكّد أن الفلاسفة والمتصوّفة العرب المسلمين لم ينفوا وجود الجليل في الحياة اليومية، أو في الكائنات، فقد رأينا أن الجلال عندهم متحقّق في كلّ ما هو كامل أو عظيم، غير أن ما ركّز عليه هؤلاء، هو كون الكمال المطلق والجلال المطلق صفتين خاصّتين بالله وحده.

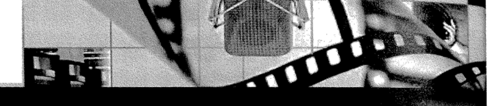
* كاتب وأكاديمي من سورية

"بابل" للمكسيكي اليخاندرو غونزاليس

أربع حكايات معاً

يحيى الفيفي *





تربط مصائر أناس تبلبلت ألسنتهم

أول ما يثير الانتباه في هذا الفيلم اسمه، وهو على ما يظهر لنا قادم من إرث العهد القديم، فثمة مقطع في سفر التكوين يقول عن أولئك القوم الذين ارادوا أن يبنوا صرحا يطاول السماء "هلم ننزل ونبلبل لسانهم حتى لا يسمع بعضهم لسان بعض. فبددهم الرب من هناك على وجه كل الأرض. فكفوا عن بنيان المدينة. لذلك دعى اسمها بابل. لأن الرب هناك بلبل لسان كل الأرض"، واذا كان لا بد من رابط أولي من الفيلم لهذه التسمية فهو أنه ينطوي على أربع حكايات بأربعة ألسن هي العربية والانجليزية واليابانية والمكسيكية، وفيما تبدو لنا منفصلة تماما أول الأمر عن بعضها، ولكنها تتشابك معا، وتتكشف لنا كمشاهدين أولا بأول.

إنه فيلم غريب نوعا ما، قياسا إلى النمط الإخراجي المعتاد، فهو فسيفسائي الطابع، يبذل المشاهد جهدا " ممتعا " في لملمة أجزائه ليكون الصورة النهائية، وهو لهذا ذو طابع شائق ينطوي على عناصر بصرية متباينة، صورت في أمكنة شتى لشخصيات لا يجمعها شيء في ثقافتها أو حياتها إلا خيط سري يلظم الجميع معا، وهذا الأمر يجذب المشاهد إلى متابعته حتى النهاية ليرى الصورة غير منقوصة.

المخرج اليخاندرو غونزاليس يعد اليوم من أشهر المخرجين المكسيكيين والأجانب في هوليوود، وطريقته خاصة في صياغة الأفلام، و له فيلم مشهور هو "٢١ غرام" وقد نال عن فيلم بابل جائزة مهرجان كان الأخير، كما أنه لا يزال يتلقى الكثير من المشاهدة والكتابات الإيجابية المرحبة، وهو في الواقع فيلم عن لعنة الإرهاب أو المس الذي أصيب العالم به دون مبرر غالبا، وهو أيضا عن النفس البشرية التي تبلبلت لغاتها لكنها بقيت واحدة في همومها ولحظات انكسارها أو فرحها.

حكايات متشظاة

من الضروري الإشارة أولا إلى أن "بابل" لا يقدم الحكاية بشكل (كرونولوجي) خطي، بل ثمة حكايات متداخلة في أمكنة متباعدة تتضافر كما أشرت لصياغة الحكاية الكاملة. في البداية نشاهد بيئة مغربية جبلية، ونتعرف على "حسن" الذي يود أن يبيع بندقيته لراع من جيرانه، ويقبل الرجل شراءها لكي يحمي قطيع ماعزه من الذئاب، هنا نلتقي بالدارجة المغربية كلغة حوار بينهما، وثمة صبيان لهذا الراعي هما " يوسف " و" أحمد " اللذان نراهما في مشهد آخر يجربان البندقية في حجارة الوادي، لا سيما وقد سمعا بائعها يقول بأن رصاصتها تصل مداها لثلاثة كيلو مترات، ومن بعيد يرى المشاهد طريقا اسفلتيا متعرجا وثمة حافلة سياحية تمر فوقه، فيقرر أحد الصبية أن يجرب إطلاق النار على الحافلة بشكل عبثي، وهذا ما يتم، وإلى هنا يبدو الفيلم مغربيا في إيقاعه وحوار شخصياته وكل العناصر الأخرى - وقد اعتقدت أول الأمر، وأنا أشاهده أنني اشتريت قرصا مدمجا لفيلم آخر بالخطأ - لكن المقاطع التالية أبرزت لي تفاصيله الأخرى، وتنوع صياغته، ولغاته وشخصياته وأمكنته كما أشرت من قبل.

نعود إلى الحافلة حيث نتعرف على فوج سياحي أجنبي يبدو أوروبيا وأميركيا على الأغلب، وهنا نلتقي بالزوجين : ريتشارد " براد بيت "، وسوزان " كيت بلانشيت " القادمين من كاليفورنيا في رحلة ترميم لعلاقتهما العاطفية، وما شابها من أحداث مؤسفة، ونكتشف كيف أن الصدفة قادت الرصاصة إلى كتف سوزان مخترقة الزجاج، فيهرع الركاب في تلك المنطقة الخاوية إلى الظن بأنهم تعرضوا لهجوم من الإرهابيين، وبقية الحكاية هنا ترتبط في ذهاب الحافلة بركابها إلى أقرب قرية، وهي تخص المرشد السياحي المغربي أنور " الممثل محمد أخزام "، وهناك يحاول ريتشارد أن ينقذ

زوجته بمساعدة أهالي القرية وإمكاناتهم الضعيفة ريثما تأتي طائرة خاصة لنقلها إلى مستشفى، وفي كل هذه الأثناء يصل الخبر إلى العالم والجهات الأميركية عن هجوم إرهابي، فيما تبدأ الشرطة المغربية تحرياتها حتى تصل إلى الحقيقة.

هناك قصتان فرعيتان ترتبطان بهاتين القصتين، أولاهما قصة المربية المكسيكية إميليا "الممثلة أدريانا بارازا" وحكايتها هنا مرتبطة بعائلة الزوجين، وهناك قصة من اليابان عن أرمل وابنته، وقصتهما ترتبط مع بندقية حسن والعائلة المغربية، ومن هنا تبدأ هذه القصص الأربع معا في التضافر وكشف ما ورائها للمشاهد الذي يظن أول الأمر أنه يشاهد أربعة أفلام بأربع لغات لا رابط بينها.

أعود إلى حكاية المربية إميليا وهي تعتني بطفلي الزوجين الأميركيين في بيتهما ريثما يعودان من رحلتهما المغربية،

وتضطر المرأة إلى الذهاب إلى المكسيك للاحتفال بزواج ابنها، ولا تجد من يعتني بالطفلين، لهذا تصطحبهما معها برفقة أخيها سانتياجو "الممثل المكسيكي جايل جارسيا برنال"، وبعد ليلة فرح صاخبة تخللها دلق الكثير من الخمور في البطون، تعود برفقة أخيها والطفلين إلى البيت لكن شرطة الحدود توقفهما، وهنا تجري مجموعة من الأحداث الدراماتيكية لهذه المجموعة لست في سياق ذكر تفاصيلها حتى أترك للمشاهد الكثير ليرى، أما الحكاية اليابانية فهي لأرمل يدعى ياسوجيرو (الممثل الياباني كوجي ياكوشو) يعمل مديرا لبنك، ويعيش مع ابنته البكماء شيكو (رينكو كيكوشي)، ولا شيء يشير إلى علاقة قصتهما الفرعية بأجواء الفيلم الأخرى إلا حينما نعلم أن ياسوجيرو كان قد أتى إلى المغرب في رحلة صيد، وقد أهدى بندقيته إلى دليله السياحي حسن، أي البندقية نفسها التي أطلقت منها الرصاصة باتجاه الحافلة، حسب ما تكشف تحقيقات الشرطة اليابانية والمغربية، وهنا يغرق المشاهد بتفاصيل حياة الفتاة شيكو التي تشكو من غياب الحب، وتحاول أن تعوضه بالجنس، ولكنها أيضا تفشل، وكأن الناس لا يتقبلون أية علاقة مع من تنقصه إحدى النعم كالبصر أو السمع أو النطق.

المهم أن نعرف بأن المخرج اليخاندرو قد استطاع بفعالية عالية وإقناع جلي أن يلظم حكاياته معا ليقدم لنا فيلما بسيطا ومدهشا في الآن نفسه.

رسالة الفيلم وصياغته البصرية

يمكن لمشاهد الفيلم أن يستمتع أولا وهو يتجول في أربع حكايات معا بأربع لغات، ويتعرف على الصياغات البصرية التي صاحبت كل حكاية، ولعله من الواضح أن المخرج قد أجاد في أن ينجز لنا أربعة افلام في فيلم واحد، فمن يرى الجزء المغربي يظن أنه يشاهد فيلما مغربيا، ومن يرى الجزء الياباني يظن أيضا أنه يشاهد فيلما يابانيا، وهكذا في الجزأين الآخرين، وهذا يدل على وعي المخرج في الاقتراب من هذه المجتمعات التي تبلبلت ألسنتها تماما، ونقل ثقافتها الينا، بالانسجام مع الصياغة البصرية الملائمة لها، فالكاميرا تنقل لنا الجبال المغربية وطبيعتها القاسية وكذلك تفاصيل الحياة المتقشفة في قرية بعيدة جدا عن الحياة العصرية، دون أي مبالغات أو رتوش تجميلية، ومن يرى الجزء الياباني حيث زحمة الحياة الحديثة في طوكيو وضريبة هذه الحياة التي تفصل الأب عن ابنته، والحب السريع مثل قطاراتها اللاهثة، يعرف أن الحياة على هذا الكوكب متباينة وبينها هوة كبيرة رغم أننا في الزمن نفسه. أما الرسالة المهمة التي اراد المخرج أن ينقلها لنا فهي تتعلق بموضوع الإرهاب الذي صار مشجبا يعلق عليه الأميركيون ما يجري لهم، حتى لو كان الأمر بالصدفة والعبثية التي نقلها لنا الفيلم، فقد قامت الدنيا ولم تقعد لتلك الطلقة التي اخترقت كتف السيدة سوزان، وتناقلت وكالات الأنباء الخبر كحادث إرهابي مدبر، ولكن كل ما في الفيلم يكشف مقدار العبثية التي تحكم بعض الأحداث أحيانا، والتسرع في الحكم غالبا.

لقد كان أليخاندرو موفقا في نقل تلك الطيبة التي تحكم أبناء القرية المغربية الوادعة وهم يقدمون كل ما يستطيعون لإنقاذ سوزان، ورفض الدليل السياحي أنور أن يأخذ الدولارات التي مدها إليه ريتشارد لأنه قام بواجبه الإنساني، وتعامل بطيبته كمغربي سواء كان من أصول عربية أو أمازيغية.

ينبغي أن أسجل هنا إعجابي بأداء النجمين بيت وكلانشيت البسيط والعفوي والعميق في الآن نفسه، وكذلك أداء الممثلة اليابانية رينكو كيكوشي الرائع لتقمصها دور الفتاة البكماء الصماء الجائعة للمسات الحنان والحب، فلقد عبرت حقا عن الإغتراب الذي تعيشه في ظل تغول المجتمع الحداثي وانشغال البشر بأنانيتهم المفرطة.

أما أداء الممثلين المغاربة فقد جاء أيضا سلسا، ويبدو أن معظم هؤلاء الذين قاموا بالأدوار من الناس العاديين وليس من الفنانين ما عدا ضابط الشرطة، وعلى أية حال فإن فيلم "بابل" يستحق الكثير من الكتابة والتحليل إن في بنيته الفنية أو في موضوعاته الشائكة، وهو يشبه قصيدة بصرية عميقة الدلالات صاغها البشر جميعا.

• كاتب أردني
yahqaissi@gmail.com



«فكرة التاريخ عند العرب»

للدكتور «مهند مبيضين»

■ إعداد:
د. أحمد النعيمي *



عن دار ورد للنشر والتوزيع، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «فكرة التاريخ عند العرب في العصر العثماني: محمد خليل المرادي ودوره في الكتابة التاريخية»، من تأليف الدكتور مهند مبيضين.

يقع الكتاب في (٢٤٠) صفحة، ويضم خمسة فصول، حيث حمل الفصل الاول عنوان: التاريخ والمعرفة التاريخية في دمشق خلال القرن الثامن عشر للميلاد، بينما جاء الفصل الثاني بعنوان: المرادي حياته وثقافته، وتناول المؤلف في هذا الفصل اسم المرادي ولقبه ونسبه وأسرته وشيوخه، ورحلاته العلمية وحياته العملية، ومؤلفاته.

وقد جاء الفصل الثالث بعنوان: الكتابة التاريخية عند المرادي، وفي هذا الفصل بحث المؤلف في سؤال مركزي: لماذا اهتم المرادي بالتاريخ؟ وجاء عنوان الفصل الرابع على هذا النحو: منهج المرادي في الكتابة التاريخية. وفي الفصل الخامس تناول المؤلف المعرفة التاريخية عند المرادي.

يتصدر هذا الكتاب تقديم بقلم الاستاذ الدكتور عبد العزيز الدوري، حيث ذهب الدوري الى ان هذا البحث يقدم دراسة جادة عن محمد خليل المرادي الذي ترجم لعلماء دمشق وبلاد اسلامية اخرى من اهل القرن ١٢هـ/١٨م اضافة لكتابات تاريخية اخرى، وما يميز هذه الدراسة نهجها، فهي دراسة اكاديمية تبني منهجيتها ابتداء من خطتها، وكتبت بأسلوب اكاديمي سلس، وبعناية واضحة بالتوثيق، مع وفرة في المعلومات ومحاولة لتقديم الجديد.

اما الدكتور مهند مبيضين مؤلف هذا الكتاب، فقد اشار في مقدمته لكتابه الى ان هذه الدراسة تركز على النظرة للتاريخ والجهود المعرفية في كتابته، في بلاد الشام اولاً، ثم تقصد التركيز على معارف الدمشقيين التاريخية، وميولهم واهتماماتهم، وتصير اكثر تحديداً حين تتناول جهود المؤرخ محمد خليل المرادي الذي جاء اختياره – كما يقول المؤلف – كونه يمثل تتويجاً لمدرسة الكتابة التاريخية في بلاد الشام، ولكونه اسهم عبر علاقاته في تأليف تواريخ مصرية مثل كتاب الجبرتي «عجائب الآثار»، وفي تواريخ اخرى مثل كتاب «تراجم اهل القدس» لحسن بن عبد اللطيف القدسي، كما انه تمتع بقدرات معرفية وثقافية، وصلات سياسية ومكانة مهمة بين اقرانه من مؤرخي القرن الثامن عشر الميلادي.

ويذهب المؤلف في الفصل الثاني من الكتاب، وهو الفصل الذي تناول فيه اسم المرادي ولقبه ونسبه، الى ان المرادي هو صدر الدين ابو الفضل محمد خليل بن علي الحسيني، البخاري الاصل، الدمشقي المولد، المعروف بالمرادي، ويذكر ايضاً بأبي المودة. ولد كما اخبر عن ذاته في دمشق ليلة الاثنين ١٠ ذو الحجة ١١٧٣هـ/١٢ ايلول ١٧٥٩م وتوفي كما يشير اقرب مصدر لعصره في «مقتبل شبابه» في شهر صفر من عام ١٢٠٦هـ/آب ١٧٩١م.

وبالنسبة لحياة المرادي العلمية، فتشير السجلات الشرعية – كما يقول المؤلف – الى ان المؤرخ المرادي تولى وظائف مختلفة، حيث شغل رتبة معيد الدرس في المدرسة السليمانية، وتولى اوقاف جامع السنانية وعمل على اصلاح نظامها. واشار الى ان والده قام بمثل ذلك، في معرض حديثه من اعمال والده، كما شغل وظيفة قراءة ما تيسر في الجامع الاموي.

ويذهب المؤلف الى ان المرادي ابن السبعة والعشرين عاماً الذي تولى هذه الوظائف في سن مبكرة قياساً لغيره، قد ساعدته جملة عوامل على أن يبلغ ما وصل اليه رغم حداثة سنه، وهذه العوامل تتمثل بالانتساب لأسرة من الاشراف، الى جانب علاقاتها الوطيدة مع سلاطين بني عثمان، واعيان ووزراء العاصمة العثمانية، هذا من جهة، ثم هناك مشيختهم للطريقة النقشبندية، وعلاقاتهم الاقتصادية من خلال الشراكة التجارية مع اسرة آل العظم من جهة اخرى، اضافة الى سعيهم لتعزيز اواصرهم الاجتماعية عن طريق المصاهرة مع اهم العائلات الدمشقية، وهذه العوامل مجتمعة وفرت لآل المرادي فرصة الحصول على رتب ومواقع جعلتهم في مقدمة اعيان المدينة.

ومن الجدير بالذكر ان الكتاب ضم في نهايته ملاحق منها: شجرة نسب المؤرخ المرادي، والعدة اللغوية عند المرادي، وتراجم السلاطين والولاة من الزعماء، وتراجم الاشراف، وغيرها.

اصدارات



«النهر لن يفصلني عنك»

لـ«رمضان الرواشدة»

عن دار ازمنة للنشر والتوزيع في عمان، صدرت مؤخراً رواية جديدة بعنوان: «النهر لن يفصلني عنك» من تأليف القاص والروائي الأردني رمضان الرواشدة.

تقع الرواية في (٨٦) صفحة، وقد تصدرتها مقدمة بعنوان: «نداء الوحدة وهاجس الاكتمال» بقلم الأستاذ إبراهيم العجلوني.

ونرى في هذا العرض الموجز أن نقف عند بعض ما جاء في مقدمة الأستاذ ابراهيم العجلوني، لأن هذه المقدمة استطاعت ان تسبر اغوار هذه الرواية، وأن تحيط بكثير من جوانبها ومفاتيحها.

يقول العجلوني: «وكان ان استقرّ بي الأمر على أن الرواية قوامها الشخصية الانسانية ذات السمات الواضحة والبنيان النفسي والعقلي المتميز، والتخوم السيكولوجية التي يكون عندها الصراع او التفاعل مع الآخرين في زمان معلوم ومكان معلوم ايضاً.. من اجل ذلك وقفت حائراً امام ما كتبه الصديق رمضان الرواشدة في عمله هذا، لأنه أقرب الى ان يكون مونولوجاً روائياً واقعاً في مكان سُوىً بين الحكاية والشعر، يأخذ من هذا بطرف، ومن ذاك بطرف، ولأنه مكتوب على ما فيه من رمزية وتوهج بقصدية واضحة تريد لتبعث خطاباً سياسياً في تضاعيف الكلام، ولأن أي تقييم له خارج دائرة هذا المقصد قد يظلمه، أو قد يغيّب الرسالة الضمنية فيه في اقل تقدير».

ويضيف العجلوني: «اما لماذا سميت هذا العمل مونولوجاً فلأنه دائر جملة وتفصيلاً بين الذات المشوقة وذاتها.. بين الفرع الممتد شرقي النهر وبين ايكته الوارفة الضاربة جذورها منذ الازل غربيّة.. بين الفؤاد والوتين، بين قلق التسآل وبرد اليقين، بين هذا الفتى العربي الاردني وبين قدس الاقداس في الارض المباركة...».

ويصل العجلوني الى ان «في هذا العمل ما قد يغري الناقد بالخوض في حديث الأجناس الادبية، وتقنيات السرد، وأساليب الترسّل، وقضايا النحو، وطرائق التعبير، الا انني اجتزئ بتوجيه النظر الى جوهر الخطاب فيه، ولبّ الألباب منه، وهو هاجس الوصل بين شقي النفس، وهاجس الوحدة المقدسة بين ضفتي النهر، فذلك هو غاية المرام والمقصد الاسمى للكلام، وخاصة في مثل هذه الأيام المدلهمة التي تعيشها امتنا، وأمام ما يوهنها من اسباب التمزق وما يراد لها من اسباب الهوان».

ويختم العجلوني مقدمته بالقول: «ومهما يكن من امر فإننا مع رمضان الرواشدة في النهر لن يفصلني عنك امام عمل ادبي يستجيب لأعمق نداءات الوحدة بين الاردن وفلسطين، وأمام صورة جميلة من صور الوعي غير الملتبس باستحقاقات هذه الوحدة التي هي مطلب كل عربي حر».

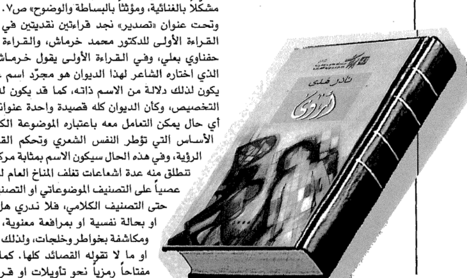
والذي يقرأ «النهر لن يفصلني عنك» يجد أن مقدمة العجلوني دقيقة، مصيبة في رؤاها وآرائها، حتى يكاد لا يترك زيادة لمستزيد، بل انه يلاحظ هذا الامر منذ الصفحة الاولى من الرواية التي تبدأ على هذا النحو: «يا من عبدتك عن سواك، اني أسألك حبك وحب من يحبك والعمل الذي يبلغني حبك.. آه.. اجعل حبك حباً احب اليّ من نفسي ومن اهلي.. آه.. اكشف لي الحجب حتى اراك» ص١١.

ولعل أكثر الملاحظات وضوحاً في هذه الرواية انها اقتربت من الشعر، حتى بدت كما لو كانت قصيدة، ولعل سبب ذلك الموضوع العاطفي الذي تناولته هذه الرواية، حيث يقول المؤلف: «يا حبيبتي النهر المقدس لن يفصلني عنك وعنه. وانا يوسف يا حبيبتي فاطمئني وقرّي عيناً فأنا الآن أسير في دروب الجنوب مسلحاً بحبك، اسير نحوك أنت مسرى القلب ومعراج الخيال، فانتظريني مهما طال هذا الليل فالنهر لن يفصلني عنك، أطمئني، فأنا لك، انا لحبيبي وحبيبي لي» ص٢٢.

جملة القول: ان رواية «النهر لن يفصلني عنك» لمؤلفها رمضان الرواشدة رواية وجدانية في المقام الاول، لكن الوجدان هنا يتجه نحو ارض محتلة، وليس نحو حبيبة مرفهة، ومن جهة اخرى فإن هذه الرواية قد تثير جدلاً حول جنسها الادبي، وحول مقدرة النص النثري على احتمال الشعري، أو الشعري في النثري، والنثري في الشعري.

«أروى»

لـ«نادر هدى»



عن وزارة الثقافة، وضمن سلسلة «ابداعات» وهي سلسلة كتب شهرية تصدر عن الوزارة، صدر ديوان شعري بعنوان «أروى» للشاعر نادر هدى.

يقع الديوان في مائة وثلاثين صفحة، ويضم ما سمّاها الشاعر ثلاث لوحات، وقد حملت كل لوحة من هذه اللوحات اسماً خاصاً بها ومجموعة من القصائد، فقد حملت اللوحة الاولى عنوان «اروى»، وضمت قصائد منها: صباح الخير يا اروى، الأمل المنشود، ضوء العين، انت الآن هداي، ابتهالات حبيبي، ادمع الماء، وغيرها.

اما اللوحة الثانية فجاءت بعنوان: «التراب.. التراب» وضمت قصائد، منها: هب لي حكماً، الصرخة الأولى، لا بد أن أعود اليك، وغيرها. بينما جاءت اللوحة الثالثة بعنوان «بهاء الفيوض»، وضمت قصائد منها: زهرة الماء، دموع الاشارة، آنية الفضة، وشم الجبين، وغيرها.

ونجد الشاعر يكتب لديوانه مقدمة يقول في مطلعها: «فهذا هو ديوان اروى، زوجتي الفاضلة، وسؤال الآخر الذي لازمني طيلة مدة كتابته لم يخمد اواره: هل من المعقول والمعهود ان يكتب شاعر لزوجته ديواناً؟! وكانت غرابة السؤال في حدّ ذاتها تثير فيّ كثير الاسئلة، وأنا أقرأ وأنشر قصائد هذا الديوان، وذلك أن السؤال لم يتغير، إنْ لذاته، او ذات موضوعه، والجواب عميق وبسيط في آن، امام وضوح وعمق القصائد التي شئتها ان تكون على قرى قصيدة التفعيلة، ليضفي الوزن الشعري عليها، الى جانب الايقاع بعداً أثيرياً مشكّلاً بالغنائية، ومؤثثاً بالبساطة والوضوح» ص٧.

وتحت عنوان «تصدير» نجد قراءتين نقديتين في ديوان «اروى»، القراءة الأولى للدكتور محمد خرماش، والقراءة الثانية للدكتور حفناوي بعلي، وفي القراءة الأولى يقول خرماش: «ان العنوان الذي اختاره الشاعر لهذا الديوان هو مجرّد اسم علم مفرد، وقد يكون لذلك دلالة من الاسم ذاته، كما قد يكون له ايحاء بمعاني التخصيص، وكأن الديوان كله قصيدة واحدة عنوانها اروى، وعلى أي حال يمكن التعامل معه باعتباره الموضوعة الكبيرة اي الثيمة الأساس التي تؤطر النفس الشعري وتحكم القصائد وتؤسس الرؤية، وفي هذه الحال سيكون الاسم بمثابة مركز الدائرة الذي تنطلق منه عدة اشعاعات تغلف المناخ العام للديوان، وتجعله عصياً على التصنيف الموضوعاتي او التصنيف الغرضي او حتى التصنيف الكلامي، فلا ندري هل يبشر بقضية او بحالة نفسية او بمرافعة معنوية، او بمجرد بوح ومكاشفة بخواطر وخلجات، ولذلك ننتظر ما تقوله او ما لا تقوله القصائد كلها. كما يمكن اعتباره مفتاحاً رمزياً نحو تأويلات او قراءات ستقودها القصائد اللاحقة كذلك، وعلى أي حال، فهو يبقي باب الاحتمالات مشرعاً وينم عن اشياء كثيرة» ص١٠.

اما د. حفناوي بعلي فيذهب الى ان نادر هدى يكثر من استعمال مفردات الرحلة والسفر والتطواف، وهي مفردات تكشف البعد الصوفي للعبارات «فحياة الصوفي رحلة يشهد فيها تحولات، وهو يرتقي من مقام الى مقام آخر، الى ان يبلغ مقام الفناء والبقاء، عن نفسه والبقاء بالله» ص١٣.

ويؤكد د. بعلي فكرته هذه عندما يقول: «وصوفية العنوان التي حاولنا تلمسها في تركيبه، تجسدت بجلاء في العناوين الفرعية لهذا الديوان، التي كان عنصر التحول فيها خيطاً، يشد بعضها الى بعض ويحقق تماسكها، وقد ارتبط فيها بالمعاني الصوفية باعتباره ينميها ويعمقها» ص١٤.

ومن قصيدة «صباح الخير يا اروى» نورد ما يلي:

صباح الخير أم محمد
جلّي
بوقع خطاك انداء الصباحات
وهيئي للهوى الوهاب والأواب
همس جفونك الثملى
تباركه.. وتبعثه..
منازل للغد الأحلى
صباح الخير ريحانة البلد
ويا أغلى من الولد
ويا املاً بنيناه
بخصب الذات والجلد



«السوبر اصولية»

لـ«حسن عجمي»

عن الدار العربية للعلوم، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدر كتاب جديد بعنوان السوبر اصولية، من تأليف حسن عجمي.

يقع الكتاب في مائتي صفحة، ويضم مقدمة، واربعة فصول، وخلاصة، وخاتمة، حيث جاء الفصل الأول بعنوان «السوبر اصولية»، وفيه درس المؤلف: الصراع بين العلم والدين، الأخلاق السوبر اصولية، السوبر حداثة اسلامية، اما الفصل الثاني فجاء بعنوان: «الدلالة والمعنى واللغة»، بينما جاء الفصل الثالث بعنوان: «فلسفة اللغة الاسلامية»، والفصل الرابع بعنوان: «الماضي المستقبلي».

واذا كان هذا الكتاب هو الثامن للكاتب العربي حسن عجمي، فإنه الكتاب الثالث الذي يبدأ عنوانه بكلمة (السوبر)، حيث صدر للمؤلف في عام ٢٠٠٥ كتاب بعنوان: «السوبر مستقبلية: علم الأفكار الممكنة»، وفي عام ٢٠٠٦ كتاب بعنوان: «السوبر مستقبلية: الكون والعقل واللغة».

يقول المؤلف في مقدمة كتابه: «نحن مَن نصنع التراث، فالتراث غير موجود بشكل مستقل عنا، بل يعتمد على وجودنا، ولذا لا يخلقنا بل نحن نخلقه باستمرار من خلال دراسته. بكلام آخر، التراث غير موجود بل نحن من نقرر وجوده وكيفية وجوده او عدم وجوده. وهذا يفسر لماذا الشعوب المتخلفة لديها تراث متخلف، أما الشعوب المتقدمة فلديها تراث متقدم. فيما أننا نحن الذين نخلق التراث، اذن سنخلق تراثاً يشبهنا» ص٧.

واذا كان مثل هذا الكلام يحتمل الجدل، كما يحتمل الرفض، فإننا هنا لن ندخل في هذا الجدل، لأن هذا الجزء من المجلة مخصص لاستعراض الاصدارات الجديدة، وليس للاشتباك مع اصحابها، ونتيجة لذلك فإنه بإمكان القراء اثارة مثل هذا الجدل.

يسعى المؤلف في الفصل الاول من هذا الكتاب الى ايجاد تعريف واضح للسوبر اصولية، وفي ذلك يقول: «السوبر اصولية هي الاتجاه الذي يحاول الخروج من الاصولية والحداثة، فبينما تقول الاصولية ان الدين صادق في المطلق وثابت ومن الممكن تأصيل المعتقدات الدينية والبرهنة على صدقها، تعتبر الحداثة ان الدين غير مطلق وغير ثابت بل تقول ان كل شيء في الدين متغير، هنا تأتي السوبر اصولية لتؤكد على امكانية اتجاه آخر يجمع بين الاتجاهين الاصولي والحداثي ويتخطاهما. تقول السوبر اصولية ان الدين مطلق وثابت في المستقبل فقط ومن الممكن البرهنة على صدقه في المستقبل فقط، بينما كل ما في الدين متغير في الحاضر والماضي ومن غير الممكن البرهنة على صدقه في الحاضر والماضي» ص١١.

ومما يحاول المؤلف ان يصل اليه في كتابه ان «فلسفة اللغة هي العامل الاساسي في تحديد الآراء والمواقف المختلفة في علم الكلام والتفسير الديني والفلسفي، ولا يصدق هذا على الاسلام فقط بل يصدق ايضاً على الاديان كافة، فمع اختلاف مواقفنا في اللغة والمعنى تختلف مواقفنا الدينية والفلسفية، والنتيجة المباشرة لهذه الفرضية هي ان المذاهب المختلفة في اللاهوت والتفسير الديني معتمدة على فلسفة اللغة» ص١٨٩.

ويرى المؤلف بأن «من اهم فضائل السوبر اصولية نجاحها في تفسير لماذا يشكل البحث المعرفي عملية تصحيح مستمرة. فبما أنه بالنسبة الى السوبر اصولية الاصول المعرفية قائمة في المستقبل فقط، ومن المفترض ان تُبنى المعارف على اساس هذه الأصول، وبما اننا في الحاضر وكنا في الماضي، بينما المستقبل ما زال يمتد نحو المستقبل، فإن البحث المعرفي يظل عملية مستمرة لا تنتهي، وبذلك يحدث تضارب بين المعارف مما يستدعي تصحيحها بشكل مستمر. هكذا تفسّر السوبر اصولية لماذا يكون البحث المعرفي عملية تصحيح مستمرة، ولماذا تتضارب المعارف عبر التاريخ وتبقى المعرفة ممكنة» ص١٩٢.

جملة القول: في كتب حسن عجمي ما يلفت النظر، فهي تحمل افكاراً فلسفية في المقام الاول، كما تحمل افكاراً رؤيوية، غير أن في هذه الافكار الفلسفية والرؤيوية ما يستحق مراجعة من الدارسين والباحثين، لأن ما يقوله حسن عجمي يحتمل الكثير من الجدل والتأويل، كما يحتمل الكثير من الاتفاق والاختلاف.. وهو في هذا كله ماض في مشروعه الخلافي.

◆ كاتب واكاديمي اردني
ahmad_nuaimi@yahoo.com



أين موقع المثقف العربي مما يدور حوله؟

السنوات التي مضت من العقد الاخير للقرن العشرين ومطالع القرن الحادي والعشرين، صاغت مفاهيم جديدة لمعنى المثقف، سواء في التفكير العربي أم الغربي، ولكن غلبة السياسي على المثقف في صيغته الماضوية، هي التي تحققت، وأقصي هذا النوع من المثقفين خلالها، لتنقطع بينه وبين مجموعته الاجتماعية الصلات التي يدعي تمثيلها بطريقة غير مسبوقة في الوعي الانساني العربي.

ولم تغن بقايا التنظيرات والتصورات القادمة من فطنة المثقف العضوي، المنسوجة على منوال المقولات الاشتراكية حول ماهية المثقف ودوره، واندغامه في واقعه وتصويره على انه مرآة مجتمعه، عن زحف الصقيع على زمن المثقف العربي، وركله، وزجه في مهاترة البحث عن ذاته، والتهويم في فضائها، لينتج بذلك نصا ثقافيا فرديا، مأزوما بسطحية معالجاته للراهن، ومرتبكا في تنقله من موقف الى موقف، محاولا الوصول الى قيمة تعيد اليه كيانيته، لكن دون جدوى تذكر، لتنتصر الحيرة والالتباس في مكانته وحركته ودورة تناميه مع واقعه.

لقد تغلب السياسي على المثقف بامتياز فج، وتحول المثقف بذلك الى فقاعة، تحاول أن تسرق فتنة السياسي وتوهجه، ليصبح المثقف هنا تابعا للسياسي، او الى سياسي صغير ينجر وراء غواية السياسة، وملابساتها التي تجعله يقف على حافة المداورة بين تطبيقات الثقافة في الميدان السياسي، ومراوغات السياسة، والاعيبها البراغماتية، ماحيا بذلك صورته الجذابة في ازمنة الثورات على الاستعمار، وموجزا كل التركة التي نالها خلال تلك الحقبة، لتجعله منزها عن الوقوع في إثم السياسة، لكنه دور لا قيمة له، لانه ملتبس وخاضع لتأويلات السياسي، ومتمسك بفضلاته.

لم يعد للمثقف العربي مكان يتحرك فيه، سوى هذه المساحة المعتمة من ضيق الافق، واختناق المعنى لدوره، ولم تعد له صورة تمثله، او تحميه من البهوت الذي صار اليه، ولم يعد ممكنا ان يستعيد دوره، في ظل ما ينتج من انماط تحتمي في خطابها بدور تثقيفي، لكنه مأخوذ بشموليته، وتصوراته التي لا تقبل الجدل حول القيم الانسانية والفكرية، مستمدة نظامها من الدين، والمذهب والطائفة والإقليم والحزب والحركة والجمعية والسلطة السياسية، وما يتفتت في بقعة الظلمة الكابية داخل اطر المجتمعات العربية، التي تعيش زمنا منتهكا في كل تفاصيله، مقموعا، ممسوخا، لا حرية فيه للخيارات الانسانية، ولا مجال فيه للتعدد والحوار والابتكار الخلاق.

وإذا عدنا الى تجربة المثقف العربي في الستينيات مثلا، وضلوعه في إنتاج وعي يتصدى للتخلف والشمولية والانحطاط القيمي، سنبدو كاريكاتوريين في هذه الاستعادة، جاهزين لأن نكون مثار سخرية، لان الذين يقودون حركة المجتمع من مثقفي العصر الجديد، كما يحب أن نطلق عليه، يرون الحاضر بعينين مغلقتين، لا يمكنهما أن تستعيدا الماضي في اي لحظة، إلا بما يتوافر لهذا الماضي من إمكانيات تسوّقه في الراهن، وتحمّله طاقة جديدة على الانغلاق وسد منافذ التنوير والوعي المتقدم.

تحت هذه الشروط المهينة، يبدو أن مكانة المثقف ومكانه ليسا قادرين على أن يحركا اي بذرة تحول في مجتمعاتنا العربية نحو النهضة او التنوير، كما ألفنا تسميتهما إبان الحماسة الرفيعة التي كانت تستشري في أتون تلك اللحظات الماضية.

لقد احتل الفصائليون، المجتزأون من لحظة العدم التاريخي لأمتنا، مكان المثقف التنويري، فأنتجوا صورة شائهة للحياة والنهضة والتنوير، وسدو منافذ الحوار مع العصر، واستبدلوا قيم الوعي، بقيم محدودة الرؤية، غافلة عن مقتضيات الراهن، وحاجات البشر الاسوياء للحرية والتنوع والحوار والعدالة والرخاء.

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com

